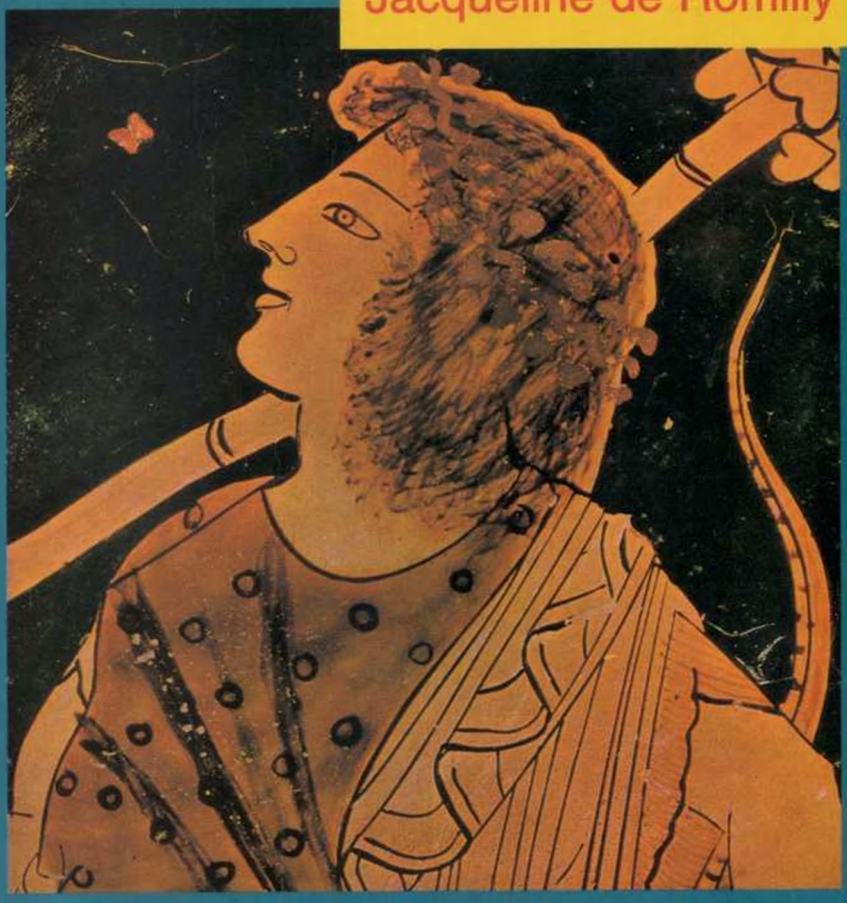
¿POR QUÉ GRECIA?

Jacqueline de Romilly



TEMAS DE DEBATE

Jacqueline de Romilly

¿POR QUÉ GRECIA?

TEMAS DE
DEBATE

Colección dirigida por
JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON

Versión castellana de
OLIVIA BANDRÉS

Primera edición: febrero 1997
Título original: *Pourquoi la Grèce?*
© Éditions de Fallois, 1992
© De la traducción, Olivia Bandrés
© De esta edición, Editorial Debate, S.A.,
O'Donnell, 19, 28009 Madrid

I.S.B.N.: 84-8306-049-3-1997
Depósito Legal: M. 1.046-1997
Compuesto en VERSAL A. G., S.L.
Impreso en Unigraf, Arroyomolinos, Móstoles (Madrid)
Impreso en España *(Printed in Spain)*

SUMARIO

PREFACIO 7

NOTA PRELIMINAR 23

CAPÍTULO 1
Ilíada, una epopeya diferente 25
I. Los héroes y nosotros 26
II. Los héroes y los dioses 40
III. Acerca de los héroes 51

CAPÍTULO 2
A propósito de tres versos de Píndaro 61

CAPÍTULO 3
El siglo V y la democracia 87
La libertad griega 87
La democracia 90
La palabra 92
La igualdad, las leyes 98
La cuestión de la tolerancia 104

CAPÍTULO 4
Del debate democrático al análisis intelectual 111
I. Del proceso de un hombre al proceso de una idea 114
II. De las discusiones de la Asamblea a la filosofía política. 124

CAPÍTULO 5
La historia 135
I. Heródoto 135
II. Tucídides 143
Apéndice: la medicina 156

CAPÍTULO 6
La tragedia y el lenguaje de los mitos 159
I. El origen del sujeto mítico 161
II. El lenguaje de los mitos 168
III. La creación de los mitos trágicos 174

CAPÍTULO 7
La tragedia griega, un género aparte 189
I. El coro y el sentido de la tragedia 192
II. Los personajes y la reflexión sobre el hombre 204
Apéndice: la comedia 215

CAPÍTULO 8
La filosofía 217
I. Sócrates 219
II. Platón 230

CONCLUSIÓN
La apertura a los demás 243
Bibliografía citada en español 257
Índice de textos citados o mencionados 259

Prefacio

Puede ocurrir que percibamos, exactamente al final de nuestra vida, aquello que hemos buscado instintivamente a lo largo de los años: este es mi caso y este es el sentido de este libro.

Siendo estudiante, elegí trabajar sobre Tucídides. «¿Por qué?», me preguntaron más tarde los periodistas. Porque el azar me hizo leer, un verano, algunas páginas de ese historiador del siglo V a.C., y me parecieron muy bellos. Esto es lo que dije y esta es la verdad. Pero ¿por qué bello y en qué? Yo misma entonces todavía no lo sabía. No me daba cuenta de que estaba embelesada y desconcertada por el impacto que me producían aquellas frases, llegadas veinticinco siglos después para decirme, con reveladora claridad, cosas de mi época. En muy pocas palabras, en frases densas, cargadas de sentido, altivas, sutiles, Tucídides pensaba por mí, por delante de mí. Era el mismo asombro que poco antes expresaba Albert Thibaudet en 1922, en *La Campagne avec Thucydide*, cuando reconoció en este autor el sentido de la guerra que él acababa de vivir. Sin apreciar del todo bien que era ésta la fuente de la atracción que ejercía sobre mí, me puse a trabajar en su obra, durante años y años. Traduje, revisé; reflexioné también. Escribí un libro, luego otro. Traté de decir cómo hacía Tucídides para que la historia se convirtiera en ese diseño sutil de argumentos entrelazados, que intentaba agotar todo el aspecto previsible de los hechos [1]. Multipliqué entonces los libros y los artículos sobre este tema.

Sin embargo, Tucídides no estaba aislado, suspendido fuera del tiempo como único testigo de una civilización perdida: pertenecía, por el contrario, al siglo más denso y mejor jalonado de la historia literaria

[1] Fue después de la tesis doctoral, aparecida en 1947, *Histoire et raison chez Thucydide*, publicada por Éditions des Belles Lettres en 1967, pero también tras numerosos artículos, que apuntaban en su totalidad a nociones abstractas en Tucídides, o bien al asombroso arte de la previsión que practican sus oradores.

de la humanidad. La Atenas del siglo V, en la que vivía era la de la tragedia, así como la de Sócrates. Y he aquí que, llevada por Tucídides, me volví hacia esas otras obras. Ahí también habría podido sencillamente decir que eran bellas. Pero, ¿qué pedía yo a esos textos? Ahora lo veo: les pedía, como a Tucídides, el secreto de aquellas nociones, poco a poco cinceladas y matizadas; el secreto de la evolución que, en unas pocas décadas, renovaba el género; el secreto, en fin, de aquella riqueza filosófica, que desfilaba en imágenes y cantos. Los libros de entonces se llamaban *La Crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, *Le Temps dans la tragédie grecque*...[2]

Tucídides y aquellos poetas tenían algo en común, algo firme y decantado, que aún nos conmovía. Delimitando las ideas, el arte, el pensamiento, no me daba cuenta de que ya estaba sobre la pista de ese algo único.

Entre Heródoto y Tucídides, entre Esquilo y Eurípides, me maravillaba de lo que veía surgir ante mis ojos. Veía que todo cambiaba, que el pensamiento se agudizaba. Aprendí pronto a verlo agudizarse de año en año. Y es que, en lo que respecta al siglo V a.C., tenemos a menudo series de obras que se suceden con un año de diferencia y en las que la evolución de la guerra, como en Tucídides, aclara, y a veces explica, cada una de las novedades. Ese algo que cambiaba me maravillaba y, como ingresé poco después en el Collège de France, decidí dedicarme a esa formación de las ideas. Este fue el título de mi cátedra: fue el espíritu de mis investigaciones y de mis libros durante unos quince años: estudié entonces la ley, la democracia, la benevolencia, en su desarrollo a lo largo del tiempo, de año en año, pero también de autor en autor, a veces de siglo en siglo. Los trabajos que dirigía apuntaban, todos, en el mismo sentido. No cesaba de admirar y de estudiar aquel dinamismo que parecía empujar a todos los autores por la vía de descubrimientos hechos en común, de los que éramos sus herederos.

Para ello, como es evidente, me remontaba siempre a Homero. ¡Ah, es verdad, podía haber dicho también de Homero que «era

[2] Estos libros aparecieron en 1958, 1961 y 1971. Y fui fiel a esa vena: véase *La Tragédie grecque*, aparecida en PUF en 1970, o *La Modernité d'Euripide*, en 1986.

bello»! Pero me di cuenta en seguida, en el curso de mis lecturas y seminarios, que no era bello como cualquier otra epopeya, más o menos arcaica y desconcertante. No, estaba extrañamente lleno de reserva, extrañamente depurado: si lo comparábamos con otras versiones, con otras epopeyas, con antes, con después, siempre permanecíamos sobrecogidos al descubrir a Homero más cerca de nosotros y más sobrio.

Guardando las distancias, encontraba en Homero esa densidad intemporal que me había atraído, al principio, hacia Tucídides. Los dos escritores no podían ser más diferentes. Un poeta y un historiador de una enorme sabiduría, todo un mundo concreto y un estilo crepitante de abstracciones, un autor en el que todo resplandecía y otro que no se dejaba nunca engañar: eran, en muchos aspectos, antitéticos. Sin embargo, se desprendían verdades intemporales tanto de uno como de otro; y si uno subsistía hasta nuestros días en forma de héroes destinados para siempre a dar trabajo a los poetas, el otro sobrevivía en forma de pensamientos aplicables para siempre a la reflexión política. Todavía yo no expresaba con claridad el asombro que me producía esa similitud, pero los temas al menos empezaban ya a dibujarse, como jirones de frases musicales esbozadas y luego perdidas.

Trataba primero de comprender mejor la diferencia de registro y fue ahí donde descubrí el papel de esos maestros tan sorprendentes que fueron, para la Atenas del siglo V, los sofistas [3]. Habían enseñado el arte de razonar, de discutir. Ello me hacía volver, una vez más, a Tucídides, tratando entonces de ceñirme al texto con todas mis fuerzas para penetrar en el secreto de ese valor universal que todos sentimos en su historia; y lo relacioné con el papel desempeñado por las máximas generales [4]. Pensaba que esto había sido para mí la cuestión última, presentida desde mis comienzos de estudiante.

Después me percaté de que no había entendido del todo el senti-

[3] Véase *Les Grands Sophistes dans l'Athènes de Péricles*, Éditions de Fallois, 1988. (Ed. esp.: *Grandes sofistas de la Atenas de Pericles*, Ediciones Clásicas, 1992.)

[4] Véase *La Construction de la vérité chez Thucydide*, Julliard, 1990. Este estudio llegaba tras varios años de seminarios que trataron sobre las reflexiones generales en el siglo V y dieron lugar a numerosos artículos.

do de esa búsqueda ininterrumpida. Nunca se toma la suficiente distancia...

Ahora lo veo. Desde el destino al que he arribado veo que, detrás de todos los estudios particulares, buscaba la respuesta a una gran pregunta, siempre la misma: ¿de dónde viene, de dónde puede provenir, cómo podemos explicar que esas obras griegas de hace veinte o treinta siglos nos transmitan, con tanta fuerza, esa impresión de seguir siendo actuales y de haber sido hechas para todas las épocas?

Lo que buscaba era lo que había en ellas que pudiera explicar esa impresión: qué aspiraciones y, también, cuáles procedimientos. Estaba como el niño que, delante de su juguete, pregunta: «¿Cómo funciona?»

*

Esta preocupación explica en realidad la vía que he seguido en el seno del helenismo. Existe, de hecho, más de una manera de abordarlo.

En el origen mismo, antes que nada.

Grecia nos dejó la primera verdadera literatura del mundo occidental. Ello nos da la oportunidad de optar entre dos actitudes. Podemos —y es la vía que yo elegí— tratar de saber en qué y por qué hubo ahí un punto de partida; en este caso seguiremos a través de los textos las huellas de una eclosión que jamás se detuvo y que abre el camino hasta nosotros. O bien podemos, porque es lo más antiguo, buscar en esa literatura los estratos de un fondo arcaico del que se estaba liberando; en este caso, obedecemos a un interés antropológico, basado en la mitología y el recuerdo de los viejos ritos, que hunden sus raíces en el pasado lejano. Estas dos orientaciones pueden colaborar entre sí, pero son divergentes. Cuando J.-P. Vernant y yo misma ocupábamos en el Collège de France cátedras gemelas, ilustrábamos esta doble posibilidad.

Podemos también, en el mismo estudio de los textos, poner el acento en la obra literaria o bien en la civilización de la que es testimonio: se entenderá por lo que acabo de exponer que sólo la primera actitud podía convenir a mi propósito. Por último, podemos, de entre todas las obras, concentrarnos, como yo lo he hecho, en el siglo V, o bien irritarnos contra esta licencia y, frente a esos momentos sin sombra, preferir los períodos de evoluciones, de transformaciones o de

contaminaciones, así como los contactos entre culturas, en las periferias del helenismo. Aquí puede vencer la curiosidad histórica. Y este proyecto se corresponde con la afición moderna por el paso del tiempo y por la idea de la igualdad entre las culturas. El otro implica la primacía de lo literario y la obsesión incansable por la superación.

Soy una literata y mi problema, hoy, es un problema literario.

*

Sin embargo, supera el marco de la experiencia individual que fue la mía. Y aunque yo tardé muchísimo tiempo en percibir el sentido de mi propia investigación, ese problema se podría haber planteado en seguida de un modo perfectamente sencillo y objetivo, ya que, en última instancia, hay dos circunstancias que saltan a la vista.

La primera es la influencia que han ejercido, en casi todas las épocas y en muchos países, las obras griegas, el pensamiento griego y hasta las palabras griegas. Grecia no conquistó ningún pueblo, no transfirió sus instituciones a ninguno de ellos y ni siquiera supo construir su unidad. Fue vencida por los macedonios y luego por los romanos. Estableció colonias en derredor del Mediterráneo, pero esas colonias no eran más que pequeños islotes de población griega, muy alejados unos de otros y que no pretendían anexionar o dominar los países de los alrededores. La cultura de los griegos no tenía *a priori* ninguna posibilidad de extenderse fuera de Grecia, ¡dichosa si podía permanecer!

Ahora bien, constatamos que, en Roma, las personas cultivadas hablaban griego, incluso entre ellas. Constatamos que el teatro romano fue a menudo una simple traducción de las obras griegas, a veces contaminadas o adaptadas, pero extraídas del griego. La epopeya romana, con Virgilio, enlaza con *Ilíada* e imita largos pasajes de ésta. En Cicerón, hallamos unas veces a Platón, otras a Isócrates. Ovidio nos recuerda a los poetas alejandrinos, y Propercio, mucho más. Podríamos alargar la lista casi hasta el infinito. Si estos autores modificaron los géneros que heredaron, si adornaron a su manera la retórica o la filosofía, si tuvieron nuevos valores y nuevos intereses, fue a partir de aquellos modelos griegos, alimentándose de ellos y retomándolos, del mismo modo que retomaron los héroes que Grecia había ensalzado.

A través de Roma también recibimos una herencia.

Como mínimo, podríamos pensar que es ésta una circunstancia debida quizá a las casualidades de la historia. Sin embargo, el fenómeno continúa. Salvo algunos siglos de finales del medievo, todos los pueblos occidentales viven la misma aventura. No sólo se representan las tragedias griegas —y se representan en todas partes: en Alemania y en Japón, en Suecia y en Estados Unidos—, no sólo Electra o Medea son blancas, negras o amarillas y van vestidas de todas maneras, sino que siguen siendo ellas. Y los mismos personajes reviven también en obras modernas: de Anouilh, Sartre, Giraudoux, pero también de O'Neill; y vuelven en películas. En París, al menos, seguramente no hay un día del año en el que no se pueda ver una obra griega, ni un año en el que no se descubra una nueva adaptación más o menos libre o más o menos acertada. Una obra reciente de M. O. Taplin[5] presenta ejemplos de teatro, de ópera o de cine que nos pasean a través de todo el mundo. Al mismo tiempo, en países en los que se está aboliendo, o tratando de abolir, toda la enseñanza de la lengua y de la literatura griegas, Herodoto, Tucídides y Platón surgen en libros de bolsillo o en colecciones baratas absolutamente todos los años. Y ¿por qué, en esos mismos países de Occidente (el Occidente que incluye a Estados Unidos), se recurre al griego para nombrar todas las invenciones y todos los descubrimientos modernos —de la eutanasia a los metabolismos— sin hablar de los cohetes o los grandes proyectos que se llaman Ariane o Hermes? Respiramos el aire de Grecia, sin saberlo, a cada instante.

Este notable hecho no lo es todo. Si observamos esa larga serie de obras, y de obras maestras, desplegadas en un período tan largo, debemos constatar que hay un siglo —apenas un siglo— que ocupa a este respecto un lugar asombrosamente privilegiado: si apartamos al primero de todos los autores (Homero) y a uno de los últimos con influencia (Plutarco), casi todos los demás pertenecen al siglo V ateniense.

---

[5] *Les Enfants d'Homère, L'Héritage grec et l'Occident*, R. Laffont, dic. 1990, 286 págs. (publicado en inglés en 1989 con el título *Greek Fire*). El libro muestra también la presencia de reminiscencias griegas en la vida cotidiana de Estados Unidos. En este país, en el que todas las ciudades son nuevas, hallamos Troya e Ítaca entre otras muchas.

¿Qué pasó, pues, allí y entonces?

El siglo V ateniense inventó la democracia y la reflexión política. Creó la tragedia y, en menos de cien años, vio cómo se sucedían los tres únicos autores que conocieron la posteridad: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Dio forma a la comedia con Aristófanes. Fue testigo de la invención de la historia, primero con Heródoto (que no era ateniense, pero que vivió muchos años en Atenas), después con Tucídides. Presenció las construcciones de la Acrópolis y las estatuas de Fidias. Fue el siglo de Sócrates, que, en los últimos años del siglo, conversaba con el joven Platón o con el joven Jenofonte y con los discípulos de aquellos sofistas que acababan de inventar la retórica. Se conocían entonces los progresos de una nueva medicina, científica y basada en la observación: la de un tal Hipócrates...

Todos estos autores (excepto Heródoto e Hipócrates) eran atenienses. Todos (excepto Esquilo y Sófocles, que eran un poco anteriores) nacieron en años cercanos entre sí. Hacia 480, Eurípides; hacia 470, Sócrates; hacia 460, Tucídides; hacia 455, Aristófanes. Y las obras de teatro, cuya extraordinaria influencia en todo el mundo occidental acabamos de evocar, se representaron, año tras año, en un único y mismo período. 442: *Antígona;* 438: *Alcestes;* 431: *Medea;* 428: *Hipólito*... Incluso reteniendo sólo las obras conservadas y las fechas conocidas, el ritmo es apretado, casi crepitante, y descubre de paso los nombres de obras que precisamente son las que durante más tiempo y con mayor intensidad se han difundido en el mundo antiguo y moderno.

¿Por qué?

Está claro que no sólo se trata de una cuestión de calidad. De hecho, ¿quién sostendría que Píndaro es un poeta menor o que Teócrito no es exquisito? ¿Quién sostendría que los presocráticos no eran pensadores de profundidad inigualable? Sin embargo, salvo una excepción de talla, todo el resto de estos autores fueron ya sólo leídos por eruditos o se desvanecieron un poco ante los que los imitaron en latín[6]. En modo alguno ejercieron esa acción directa, e indefinidamente retomada, de la que hemos hablado. La excepción es Aristóteles,

[6] Esto no se aplica, lo recuerdo, a las dos excepciones del principio y del final: Homero y Plutarco. La moda de Píndaro entre los poetas del Renacimiento es un caso aislado.

que fue leído, estudiado y comentado durante todo el medievo debido a la concepción que ofrecía, bajo una forma clara y científica, aunque esta influencia estuvo, por naturaleza, limitada a los clérigos y a los profesionales del saber.

Por consiguiente, algo ocurrió en ese siglo V a.C. que iba por delante de la inteligencia y la sensibilidad humanas, algo que predisponía a estas obras para desempeñar el papel que ocuparon en la historia de nuestra cultura.

Pero, ¿qué?

Está claro que la respuesta que buscamos debe ser doble. En efecto, hay que preguntarse qué es lo que podía haber en Grecia, desde el principio hasta el final, que hiciera descollar así a la civilización griega y le asegurara esa proyección sin igual. También hay que preguntarse qué es lo que pasó en Atenas, en el siglo V a.C., para dar cuenta del desfase y de la brusca intensificación del fenómeno.

Por tanto, el interrogante planteado por la historia de la cultura coincide exactamente con el que, desde el principio, sentía brotar en mí cuando, joven estudiante, leía a Tucídides y deseaba estudiarlo «porque era bello».

*

Es evidente que ese problema no era nuevo. Se habían ya dado respuestas parciales, bien a propósito de una obra o de un mito especialmente célebres, bien en función de tal o cual sistema filosófico. Pero yo debía tratar de buscar una respuesta válida para el conjunto de las obras y comprobable en su propia estructura. Por otra parte, se puede decir que, de modo muy general, todos conocíamos algunas evidencias. Así, todo el mundo sabe que a Grecia y a Atenas las inspiraba un deseo único de comprender al hombre. Todo el mundo sabe que quisieron dar cuenta de la vida humana en términos de razón y que instauraron la civilización del *logos*. Por ello, está claro que iban por delante de las curiosidades que alimentaban a los hombres, en otros lugares y en otras épocas.

Sin embargo, resulta necesario observar las cosas desde más cerca. ¿En qué la epopeya de Homero, repleta de sonido y de furia, representa una civilización del *logos*? ¿En qué los mitos, con sus horrores,

expresan también una civilización semejante? Y sobre todo, ¿cómo hacen esos autores, en prosa o en verso, para llegar de una determinada manera a no retener más que el aspecto humano y comprensible por todos? El secreto reside en el detalle. Y la confirmación de ese proyecto único, que hace a Grecia distinta, reside en la variedad de las soluciones literarias.

Por lo demás, ¿no sigue siendo todavía así? El «porqué» no se lee nunca con claridad si no es a través de un «cómo».

No escribí mi último libro sobre Tucídides, sobre la «construcción de la verdad» que nos presenta su obra, con la intención de mostrar que el historiador debe ejercer opciones personales: la redacción más floja de un alumno lo habría dicho. Tampoco quise demostrar que Tucídides tendía a dar a la historia una interpretación universal: él mismo lo señaló de la forma más categórica y precisa posible. Quise intentar ver, en el detalle, cómo procedía para alcanzar ese resultado. Quise ver cómo se imponía una intención con la suficiente fuerza como para movilizar todos los medios de reflexión y de expresión de un autor.

Esto no es más que un simple ejemplo. Si insisto en ello, es porque una curiosidad como ésta, que exige atención y restituye la propia creación de las obras, no siempre es entendida en una época en la que se quieren conclusiones rápidas, en la que se practican los resúmenes y en la que, como si se tratara de un voto, se piensa que un filósofo, que escribe sobre la ley, no puede estar más que «a favor» o «en contra»[7].

Del mismo modo, escribir sobre el hombre o para los hombres no quiere decir gran cosa, si el análisis de los medios no da cuenta de la empresa. Y cuanto más amplia es la cuestión planteada, más perogrulladas o afirmaciones categóricas, discutibles y poco convincentes, nos deja la ausencia de detalles, de pruebas, la ausencia de carne, si se me permite la expresión.

Pero ¿cómo hacerlo? No podía decirlo todo sobre todos los autores. No podía dar las pruebas de lo que, *a priori*, debía precisamente encontrarse en todas partes. Todo lo que había escrito hasta ese momento no eran más que sugerencias sueltas, relacionadas siempre con la cuestión, pero sin agotar nunca ninguno de sus aspectos. Hacía

[7] Cf. nuestro libro *Les Grands Sophistes dans l'Athènes de Périclès*, *pág. 175*.

falta a toda costa cribar y, a disgusto, retener sólo un grupo de sugerencias, lo más elocuentes posibles.

Esto no era aún lo más grave; ya que, aunque la amplitud del terreno abarcado exigía tomar distancia para descubrir perspectivas de conjunto, era necesario también que su convergencia no fuera falseada. Ahí residía la verdadera dificultad.

En realidad, quise demostrar que todas las obras de la civilización griega en la antigüedad, y más en concreto las de Atenas, en el siglo V a.C., se distinguían por un excepcional esfuerzo hacia lo humano y lo universal; y quise justificar la inigualable proyección exterior del helenismo a través de esa orientación tan extraordinaria. Pero ¿cuál es el sentido que hay que dar a estas palabras?

Al tratarse de obras literarias que pertenecen a géneros y a siglos diferentes, el sentido, necesariamente, tiene algo de vago y cambiante. Un enunciado abstracto puede con facilidad ser considerado universal. Nos acercaremos a ese sentido cuando topemos, por ejemplo, con la tendencia, tan del gusto de los griegos, que les lleva a las afirmaciones generales relativas a la vida, a los hombres, a «todos los hombres». Esa tendencia existe en la poesía llamada gnómica, aunque se encuentra un poco en todas partes, tanto en prosa como en verso. Nos acercaremos también a ese sentido cuando topemos con el deseo, ya más elaborado, de fundar ciencias relativas al hombre o al universo (física o medicina, retórica o ciencia de la política). Pero, después de todo, éste no es más que un aspecto del helenismo, que representa un caso límite. La literatura griega no sólo no es abstracta, sino que a menudo no podría ser más concreta. Incluso en la Atenas del siglo V la historia o la tragedia hablan de personajes o de héroes presentados como vivos, y no existiendo autores más concretos que Homero o Aristófanes.

¿Diremos entonces que esos héroes o esos personajes son humanos? Pero ¿qué quiere decir esta otra palabra? Aquí también las cosas se diversifican. Puede querer decir que, al imaginarlos y presentarlos, el autor adoptó el punto de vista más amplio posible y que no quiso encerrarse en su situación de griego, de ateniense o de aristócrata. Esto es cierto, por ejemplo, cuando Tucídides se niega a utilizar una cronología basada en los calendarios variables de cada ciudad y data los acontecimientos por las estaciones y las cosechas. Esto es cierto también cuando desecha, siempre que puede, los nombres propios, las

intrigas locales, los pretextos, y sólo conserva los grandes rasgos, inteligibles en todas las épocas. Pero también podemos decir, desde el punto de vista del propio personaje, que es humano y universal cuando aparece despojado, a su vez, de toda su carga de particularidades sociales o nacionales, hereditarias y culturales, para aparecer sólo como el modelo mismo de lo que implica su destino.

La Andrómaca de Giraudoux es sutil, personal y única. La Andrómaca de Eurípides todavía no lo era; era esencialmente la madre angustiada y la cautiva despojada: se hallaba más cerca de un tipo humano muy simple. Y, antes que ella, la Andrómaca de Homero no era más que una mujer y una madre como todas las mujeres y todas las madres. No se sabía nada de su vida ni de sus aficiones, y sólo había sufrido el temor de ver a su marido partir a la guerra, un destino terriblemente común en todos los países y en todas las épocas. Ese mismo despojo la hacía, aunque muy viva y presente, más universal.

Sin embargo, ¡esto supone simplificar demasiado! Porque la Andrómaca de Homero vivía y hablaba conforme a ese papel desnudo y muy humano; no expresaba ideas, no extraía leyes. Por el contrario, la cautiva de Eurípides generaliza, habla de las mujeres, de Troya, del matrimonio, de la crueldad de los jóvenes, de la vanidad de los jefes. Recuerda los diversos males de la derrota, mientras las mujeres del coro recuerdan los otros males ligados a su suerte: «Advierte tu destino, reflexiona en la desdicha presente en la que has caído...» La Andrómaca de Homero es sencillamente más humana, la de Eurípides se presta a más análisis de alcance universal.

Tendremos que señalar aquí esas formas diversas; delimitar, de un vistazo, sus similitudes profundas y sus diferencias; habrá que clasificarlas y organizarlas en un todo. El fenómeno que tratamos de captar brilla en mil huellas distintas, allá donde todas estas tendencias convergen; todos los detalles nos orientan; pero sigue siendo necesario elevar la mirada hacia lo que significan.

*

Esta búsqueda implica estudiar muy de cerca una idea, y, en consecuencia, a la pregunta «¿Por qué Grecia?» darle una única respuesta, capaz de decepcionar; porque no diremos aquí lo que en la práctica

pudo atraer, en todas las épocas, a la gente hacia la cultura de la Grecia antigua.

Para la mayoría, esa seducción obedece al arte. ¿Cómo se puede preguntar «Por qué Grecia» sin pensar primero en el arte griego? Él también fue copiado en el Renacimiento, como lo fue en Roma. Él también, incluso sin que lo sepamos, dejó en las artes de todos sus huellas innegables. Y no podemos negar que el deseo de conocer la Grecia antigua nace a menudo de la emoción más o menos lúcida que suscitan las ruinas de mármol que se elevan hacia el cielo o el cuerpo de un atleta que nos recibe, erguido y orgulloso, a las puertas de un museo.

Sin embargo, no trataremos este tema aquí. Grecia no es el único pueblo que nos haya dejado rastros de un arte prestigioso. Y sería necesario poder estudiar de cerca las razones —que no son todas de orden histórico— por las cuales ese arte, tan diferente de muchos otros, nos resulta, en realidad, tan cercano a nosotros. El arte no puede decirnos las razones: sólo la literatura se explica, analiza y extrae por sí misma sus fines. Ahora bien, esas razones pueden ser las mismas en los dos terrenos. Lo que la literatura nos va a permitir delimitar mejor es el carácter propio de una cultura; carácter que confiere a las obras artísticas, como a las demás, su particular seducción y su excepcional difusión. El arte griego también se centró en el hombre, y la literatura es su hermana gemela.

Del mismo modo, dentro de la literatura es evidente que los aspectos que emocionan y conmueven son múltiples. Hay algunos que no intervendrán aquí. Son de tipo afectivo y religioso y tienen raíces profundas. Grecia inaugura, ya lo hemos recordado, una cultura escrita. Sin embargo, esa cultura conserva todavía algo de las fuerzas irracionales de las que se está liberando, así como algo, también, de la intensidad secreta de los inicios. Deja entrever misterios y sacrificios. Sigue siendo la patria de las cosmogonías y se convierte pronto en la de lo trágico. Es más, obtiene una parte de su atractivo de la proyección de esos dioses y de la presencia de lo sagrado, a menudo inseparable de lo humano. ¿Cómo negar que esas sombras venidas de lejos, esa dimensión adicional y la carga de emoción que la acompaña, desempeñan un papel considerable y atraen los espíritus, en una u otra época, y quizá siempre, hacia la Grecia antigua?

Y del mismo modo, si miramos hacia el otro extremo de esta cultura, ¿cómo negar que el griego haya sido y siga siendo, esencialmente, para muchos, la lengua del Evangelio?

Todos estos aspectos señalados aquí, que tanta importancia tienen en la práctica, no van a ser tratados salvo de modo muy indirecto, ya que, una vez más, se trata de remontarse al principio. Todos los pueblos tuvieron misterios y sacrificios, que conocemos mal y desde fuera: los de Grecia, al contrario, nos conmueven porque fueron amalgamados en una cultura literaria y humanizada, que conservó su rastro y que, de pasada, a toda prisa, más o menos nos los explicó. Vemos cómo la literatura los evoca, los traspone y se enriquece con ellos. Del mismo modo, los grandes mitos sobre el universo y la visión trágica del mundo sólo fueron conocidos, y tomaron su valor, unidos a ese interés por el hombre que, desde el principio, caracteriza al espíritu griego. Y los dioses griegos nos conmueven tanto porque las obras literarias los evocan con esplendor, mostrándolos siempre, por cierto, inseparables del hombre, ligados a su vida y definiendo su condición. En una palabra, el griego fue la lengua del Evangelio porque se difundió y se abrió al exterior y porque se convirtió en lengua de cultura, apropiada para transmitir una doctrina y una esperanza entre pueblos diversos.

Las dimensiones menos racionales del helenismo sólo se explican, pues, ligadas a ese espíritu propio de la cultura griega que constituye el objeto de nuestra investigación.

*

Tampoco resultaba fácil agotar los datos ofrecidos por la literatura. Era, de hecho, imposible. Y fue necesario proceder a una selección, que puede parecer arbitraria. El proyecto del libro se resiente por ello.

Para hacerlo bien, y para estudiar más a fondo la cuestión planteada, el libro hubiera debido referirse sólo al siglo V ateniense. Sin embargo, como ya estaba admitido por hipótesis que el carácter descrito era propio de la cultura griega desde el inicio, consideré que al estudio del siglo V ateniense podían precederles observaciones sobre Homero y, más en particular, sobre *Ilíada:* la tendencia se halla en él

de modo muy claro, e incluso patente, a pesar de que no se presenta todavía en la misma forma que en el siglo V.

Una elección como ésta suponía prescindir de autores y obras de importancia evidente: *Odisea*, Hesíodo, todos los líricos, sin hablar de los presocráticos. Tal fue el presupuesto de partida del libro. Pero de inmediato pareció imposible no añadir algunas palabras sobre Píndaro y sobre la literatura de la época arcaica: había una similitud tan manifiesta, aunque con medios de expresión tan diferentes, que la omisión era grave. Poco a poco, ¡cuán tentador resultaba añadir más elementos! ¡Qué tentador hablar de Menandro y de Plutarco! Y luego, en el desarrollo de los capítulos existentes, ¡cuán tentador ampliarlos! Hubiese hecho falta un volumen sólo para tratar sobre la humanidad de Homero... Me he pasado la vida comentando a los autores griegos: no podía volver a decirlo todo en este libro.

Y sin embargo, tengo que reconocer que he vuelto a decir ciertas cosas. No voy a ocultarlo. Debido a que este estudio retoma, para hacerlos converger en un todo, varios de mis libros o de mis artículos, no he tratado de evitar las repeticiones o las llamadas. He utilizado hechos y ejemplos que me parecieron relevantes en aquella época y que no lo son menos para ser incluidos de ahora en adelante en un conjunto. No quiero ocultar una continuidad que ya he explicado. Por lo demás, me temo que debo añadir que esas eventuales repeticiones no corren el riesgo de llamar la atención a muchos lectores, ¡por razones evidentes!

Por último, para conciliar las exigencias de una presta visión con el valor convincente del detalle, no tuve miedo al número de citas. Son mis pruebas. Además, me encantan; y la profesora que soy nunca se cansa de esperar que también vayan a encantar a aquellos a quienes se las doy a conocer. En un sentido, este libro es una visita guiada a través de los textos.

En un primer momento, esperé conciliar mi intención presente con el deseo de ofrecer una antología de textos griegos. Ello me habría permitido citas más largas y el lector habría disfrutado de un verdadero contacto con los textos. Conservé algunas, menos de las que hubiese querido. Tal vez se trate de la irreprimible necesidad que siente siempre el profesor de intervenir y comentar. O bien, quizá, de la exigencia de estudiar a fondo un tema esquivo y en consecuencia no per-

mitirse rodeos inútiles. Lo cierto es que, en lugar de dejar ver un texto por entero, a menudo corté y detuve las citas, como el que, al comentar un cuadro, no deja de remitirse a otros, mostrando aquí una mano parecida, allá el mismo árbol o bien un claroscuro de tipo semejante: actuamos así cuando tratamos de comprender o de hacer comprender.

Únicamente quisiera que en cada página, así como una vez cerrado el libro, el lector tuviera ganas de reunirse de nuevo con los textos y buscar en ellos. Mi esperanza es que entonces encuentre quizá —¡oh maravilla!— un placer más lúcido y, por consiguiente, más vivo.

Nota preliminar

Sin duda alguna, Grecia recibió muchos préstamos de las civilizaciones orientales con las que estuvo en contacto. No trataremos de ello en este libro, que intenta estudiar a fondo el impulso específico que fue su impronta. Sin embargo, se imponen una o dos observaciones.

En primer lugar, esos préstamos son un primer signo de apertura. Los griegos intentaron conocer a los demás y que los demás los conocieran. Casi nunca practicaron el secreto. Se interesaron muy pronto por la experiencia y la comparación. Por ello, un hombre como Heródoto se sorprende al descubrir en Egipto un repliegue sobre sí mismo al que no está acostumbrado: «Evitan servirse de costumbres helénicas y, para decirlo con exactiud, de las costumbres de cualesquiera otros hombres» (II, 91).

Además, las civilizaciones orientales en general no tuvieron literatura, o muy poca. No trataron de fijar su saber en escritos, de comunicar a los demás, de modo racional, sus tradiciones o sus descubrimientos. Hizo falta que los griegos adoptaran algunas de sus tradiciones o de sus descubrimientos para que fueran conocidos. La escritura recuperada y utilizada para otra cosa que no fueran los relatos de acontecimientos fue el instrumento de la cultura griega; Homero y la escritura son contemporáneos. La originalidad de Grecia surge aquí al alcance de la mano y tiene gran importancia.

Por último, resulta extraordinario ver cómo el espíritu griego domina poco a poco las aportaciones exteriores. Muy pronto, el arte y la literatura abandonan prácticamente los mitos y los monstruos, al principio asimilados y racionalizados (estoy pensando en la época de Hesíodo). Con el progreso del gusto y del pensamiento griegos, incluso el arte griego de las Cícladas evoluciona. De vez en cuando lo lamentamos, por ejemplo cuando se pierden las exquisitas pinturas de aves o de peces propias de los vasos de las islas, pero ¿cómo lamentar esta prueba más de la ascensión incesante del hombre? En Grecia, es irresistible.

Las civilizaciones foráneas serán por tanto ignoradas aquí, sin que ello signifique que su antiguo esplendor quede ignorado: constituye un rasgo propio de la cultura de Grecia el hecho de que en ocasiones se haya inspirado en ellas para luego alejarse progresivamente de las mismas.

Capítulo 1

Ilíada, una epopeya diferente

En los albores de la literatura griega surgen, con las epopeyas de Homero, héroes que todos conocemos: Aquiles, Andrómaca, Héctor, el viejo Príamo, la bella Helena, Ulises y Penélope...; se alzan deslumbrantes, fácilmente reconocibles, familiares e indestructibles. ¿Por qué?

Desde Homero, han proliferado sin cesar. Inspiraron la tragedia griega, después a Virgilio y a Séneca y más tarde a todos los autores de la cultura occidental, en Francia y en Alemania, en Italia, en Inglaterra, en Estados Unidos... Su historia ha alumbrado dramas y poemas, tratados de moral y operetas, por no hablar de las óperas, la pintura o el cine. ¿Por qué?

Además, cuando desde esas diversas obras volvemos al texto original y recuperamos sus imágenes en Homero, quedamos cautivados: su presencia, de pronto, es aún más viva y cercana. Más allá de los variados rostros que cada cual ha querido darles (y que permanecen, en líneas generales, fieles al modelo, ya que el ser de esos personajes se reduce a los rasgos esenciales que les dio Homero), volvemos a descubrirlos en su simplicidad y su grandeza originarias. ¿Por qué?

Tal es el primer interrogante que se nos plantea: los héroes llegados de la epopeya griega nos invitan a penetrar en el poema para reunirnos con ellos y tratar de comprender su asombroso destino. Así es como percibimos que el arte de Homero se ejerció de muchas maneras, y que todas ellas contribuyeron a dotar a sus héroes de un valor humano sin igual [1].

[1] Encontraremos aquí ideas que ya expresé en otros lugares, en concreto en los siguientes estudios: *Perspectives actuelles sur l'épopée homérique*, París, PUF, Essais et Conférences du Collège de France, 1983, 41 págs.; «L'humanité d'Homère et les humanités», *Bull. Ass. G. Budé*, 1987, págs. 150-164; y *Pourquoi Ulysse?*, conferencia inaugural dictada en el VIII Congreso de la Federación Internacional de Asociaciones de Estudios Clásicos (Dublín, agos-

I. Los héroes y nosotros

El arte de Homero se ejerció primero en un sentido puramente literario, a través de una elección constante de los rasgos esenciales. Sólo conservó el aspecto más humano en todo lo que concernía a la imagen de sus héroes, armándolos de este modo para su viaje a través de los siglos.

Homero criba. Simplifica. Sólo presta a sus personajes las emociones o los gestos más fundamentales[2].

Los sentimientos en juego se reducen a formas puras e intensas: la cólera y la piedad, el honor y la ternura. Y Homero los muestra a través de reacciones vivas y francas, que en general no van acompañadas de ningún análisis. Además, esos sentimientos tan profundos y universales cobran más fuerza en la medida en que Homero desechó todos los detalles que pudieran otorgarles un valor particular o más estrechamente ligado a una situación individual.

Intentamos demostrarlo recientemente a propósito de Ulises[3] y entonces recordamos, como otros críticos lo hicieran antes, que ya era así en lo que se refería a las descripciones físicas. Mientras que *Las mil y una noches*, o *Libro de los reyes*, de Persia, se recrean en las descripciones del talle esbelto, los rizos, los collares o la tez de las mujeres, Homero sólo dice de Nausícaa que sus padres debían sentirse orgullosos de ella y que era «como un joven retoño de palmera»: todas las jovencitas de todas las civilizaciones pueden responder a esta descripción; y nuestra imaginación puede prestar a la heroína los rasgos que más nos seduzcan. Asimismo, la bella Helena es «Helena, la de los níveos brazos», y los viejos troyanos observan que «su rostro (...) se parece al de las diosas inmortales»:

---

to 1984) y publicada en el programa del Congreso y después en edición no venal en Julliard, 1984. (Véase también *Nouvel Art du Français*, agosto 1991, págs. 12-14: extracto.)

[2] Véase nuestro libro *Patience, mon cœur*, París, Les Belles Lettres, 1984, reed. 1991.

[3] Véase *Pourquoi Ulysse?*, mencionado en nota 1.

nuestro ideal de belleza, sea cual fuere, puede coincidir con esta descripción.

Ahora bien, ocurre lo mismo en el terreno de los caracteres. Las reacciones de los personajes no van acompañadas de análisis ni de juicios de orden moral. Cuando los vemos comportarse, los reconocemos pero sin que interfieran y los alejen de nosotros detalles que traduzcan sus inclinaciones, su educación o sus opiniones.

Una de las escenas más conmovedoras de *Ilíada* es la despedida de Héctor y Andrómaca, en el canto VI. La elijo adrede porque demuestra que la simplificación de líneas no impide en absoluto que el texto sea concreto, vivo y matizado. Aquí es, en efecto, donde vemos al niño asustado ante el penacho de crines que ondea sobre la cabeza de su padre, y es también aquí donde Andrómaca, al tomar de nuevo al niño en sus brazos, conmovida e inquieta por el porvenir, «sonreía con el rostro todavía bañado en lágrimas»: ¿podemos concebir imagen más delicada y descriptiva?

Sin embargo, si releemos la escena, percibimos que expresa los sentimientos humanos más esenciales de todos, presentándolos bajo la forma más desnuda posible. ¿Qué sabemos del amor de Andrómaca por Héctor? Sabemos que existe, que es un amor absoluto, y que Héctor es para ella, a la vez, su padre, su madre y su hermano, ya desaparecidos. Eso es todo. Y ¿qué sabemos de sus gustos? Nada. Es la joven esposa, la joven madre que teme por su esposo que parte al combate. Ella representa la prefiguración de todas las separaciones análogas que llenaron y que llenan todavía la historia de los hombres, con la sombra de lo trágico a sus espaldas.

Y de Héctor, ¿sabemos más? Es el joven marido, el joven padre. Y, en pocas frases, Homero le hace expresar lo que constituye lo esencial y lo más bello de ese papel: el cariño por su mujer, mezclado con el sentido de la responsabilidad, y una esperanza muy humana respecto a su hijo; la de que sea más adelante superior a lo que fue su padre.

Podemos releer el texto entero: a través de los gestos concretos mencionados, todo expresa allí sentimientos fundamentales o, si se prefiere, intemporales. He aquí un extracto que comienza en medio de las palabras de Héctor cuando evoca la caída de Troya y explica, en términos simples, que este pensamiento le espanta, sobre todo,

por Andrómaca. Imagina que la raptan y no puede soportar la idea de ese riesgo:

> Y quizá alguien exclame, al verte derramar lágrimas: «Ésta fue la esposa de Héctor, el guerrero que más se señalaba entre los teucros, domadores de caballos, cuando en torno de Ilión peleaban.» Así dirán, y sentirás un nuevo pesar al verte sin el hombre que pudiera librarte de la esclavitud. Pero ojalá un montón de tierra cubra mi cadáver, antes que oiga tus clamores o presencie tu rapto.
>
> Así diciendo, el esclarecido Héctor tendió los brazos a su hijo, y éste se recostó, gritando, en el seno de la nodriza de bella cintura, por el terror que el aspecto de su padre le causaba: dábanle miedo el bronce y el terrible penacho de crines de caballo, que veía ondear en lo alto del yelmo. Sonriéronse el padre amoroso y la veneranda madre. Héctor se apresuró a dejar el refulgente casco en el suelo, besó y meció en sus manos al hijo amado, y rogó así a Zeus y a los demás dioses:
>
> —¡Zeus y demás dioses! Concededme que este hijo mío sea, como yo, ilustre entre los teucros e igualmente esforzado; que reine poderosamente en Ilión; que digan de él cuando vuelva de la batalla: «¡Es mucho más valiente que su padre!»; y que, cargado de cruentos despojos del enemigo a quien haya muerto, regocije el alma de su madre.
>
> Esto dicho, puso el niño en brazos de la esposa amada, que al recibirlo en el perfumado seno sonreía con el rostro todavía bañado en lágrimas. (VI, 459-484.)

Quizá un solo detalle del pasaje puede provocar un ligero chirrido: en nuestra época nadie desearía ver a su hijo destacar por las matanzas de sus enemigos. Este detalle nos muestra cómo podría ser todo el relato sin ese arte de Homero consistente en retener sólo lo más humano, y también nos ayuda a comprender la magnitud de la depuración que practica en todo el resto.

Esta depuración tiene un primer efecto, sugerir a cada instante profundidades ocultas bajo tanta simplicidad, según el principio que pide a las palabras que sean como un iceberg que deje adivinar un continente invisible. Y logra asimismo otro efecto, acercar a esos héroes a los lectores y a su experiencia, en cualquier época y en cualquier lugar.

Se podría pensar que este análisis sólo es válido en el caso del ejemplo escogido, es decir de una escena intimista, más fácil de trasponer a un mundo que ya no es el de los héroes. Pero tomemos, en el

otro extremo, a Aquiles: ¿qué constatamos? Aquí también las escenas son vivas y actuales. A pesar de que es un ser «ardiente» y pasa de la cólera al enternecimiento y de la rabia asesina a la piedad, en multitud de escenas coloridas y actitudes elocuentemente concretas (el impulso reprimido justo a tiempo, el grito, la postración en el suelo...), el personaje conserva su unidad fundamental: no se parece nunca a Héctor ni a Ulises. Por otra parte, sus emociones responden a las grandes situaciones humanas: un ataque al honor, las demandas de afecto, la pérdida del ser más querido en el mundo. Y aquí también estas emociones se presentan en su esencia misma, sin detalles ni particularidades. ¿Qué sabemos de los sentimientos de Aquiles y Patroclo? Existen y son fuertes. Pero ¿cuáles son? Todavía hoy día se discute esta cuestión, en la que cada cual confiesa, según el caso, sus preferencias o su ideal. Homero nos muestra la diferencia entre ellos dos (dulzura en uno, fogosidad en el otro) y describe la desesperación de Aquiles tras la muerte de Patroclo, pero sólo le hace decir que Patroclo era «su otro yo». La pena es tan intensa que incluso presenta a Aquiles suplicando a la sombra de Patroclo y tendiendo los brazos hacia ella, en vano. Sin embargo, de su forma de vida, de aquello que podría chocarnos o decepcionarnos, ¡ni una sola palabra! Ninguna amistad en el mundo podría negarse a la identificación con esos dos amigos.

Incluso estos silencios acercan a los héroes de Homero a nosotros.

Cuando se comparan estas líneas sobrias y estos esbozos transparentes con la sobrecarga y los artificios de las adaptaciones modernas, la diferencia es notoria. Tanto como la que opone el delicado calco de las evocaciones homéricas a las realidades más o menos exóticas y desconcertantes de la escenografía o las ilustraciones modernas. En la epopeya, la silueta, física o moral, de los héroes homéricos se dibuja muy cercana a la imaginación de los lectores: por el contrario, huye hacia un pasado lejano desde el momento en que se quieran precisar contornos que con tanto acierto dejó el poeta en su vaguedad intemporal.

Podríamos preguntarnos, en cambio, si estos héroes no están demasiado idealizados y sus méritos no son demasiado brillantes como para parecernos en verdad cercanos. Es éste un riesgo que pueden correr algunas epopeyas, pero que Homero evita.

Es totalmente cierto que esos héroes son superiores a la media de los seres humanos, e incluso a casi todos. Representan el límite extremo de ciertos sentimientos o de ciertos méritos. ¿Quién podría ser más heroico que Aquiles, más consciente de sus deberes que Héctor? ¿Qué mujer sería más bella que Helena, más fiel que Penélope, más tierna y digna que Nausícaa? Jamás el espíritu griego quiso pintar hombres medianos o mujeres corrientes; sí creó imágenes límite, ofrecidas como modelo de bondad o maldad.

Sin embargo, tales imágenes límite son siempre imágenes humanas, siendo esto más real en los héroes de Homero que en los de cualquier otro poeta. Cuando se observan un poco más de cerca las obras, se constata de inmediato una doble originalidad: la de la epopeya griega respecto a los poemas de otras culturas y la de los relatos de *Ilíada* respecto a las demás tradiciones griegas.

El héroe de la epopeya irlandesa Cuchulain nos lo puede demostrar. Su madre estuvo embarazada tres años y tres meses. Él tiene el pelo de tres colores, siete pupilas en cada ojo y siete dedos tanto en las manos como en los pies. Levanta treinta guerreros a la vez; mata a cincuenta, luego a cien, luego a doscientos, luego a trescientos... sostiene cuatro espadas en cada mano, etc. También en Armenia encontramos héroes cuyo labio inferior les cuelga hasta el suelo, o que de un golpe levantan un polvo que permanece un día y una noche... Por último, en Persia los héroes comen cada uno de ellos como cinco hombres. Suele ocurrir que sus cabezas toquen los astros y que la tierra no pueda soportar su peso[4].

Los héroes homéricos son sin duda bellos y audaces, pero siempre a la medida humana, incluso cuando son hijos de un dios y de una mortal (como Sarpedón) o de una diosa y de un mortal (como Eneas). Todos deben sufrir y deben morir, y las múltiples intervenciones de las divinidades con las que están emparentados no pueden sustraerles de ese doble destino.

El propio Aquiles morirá; *Ilíada* no llega hasta ese momento, pero su muerte está presente en el poema en forma de predicciones reitera-

[4] *Libro de los reyes*, extractos, por G. Lazard, pág. 108, donde la descripción, muy poco griega, precisa: «Sus brazos y sus muslos son como los muslos de un dromedario, e incluso más fuertes.»

das y cada vez más precisas, que se perfilan como una gran sombra que se cierne sobre la acción. Y cuando Patroclo muere, Homero presenta a Aquiles tendido en el suelo en su desesperación, como un muerto alrededor del cual los demás lloran [5].

Tetis, una diosa, no puede hacer nada para evitarlo. Incluso Zeus se muestra incapaz cuando se trata de su propio hijo, Sarpedón, el príncipe licio, aliado de los teucros. Para transmitir mejor que incluso ese hijo de Zeus es mortal, Homero introduce una vacilación patética. Zeus ve a su hijo cerca de la muerte, y, ansioso, se pregunta si no podría, a pesar de todo, salvarlo. Entonces Hera protesta: «¿Una vez más quieres librar de la muerte horrísona a ese hombre mortal, a quien tiempo ha que el hado condenó a morir?...» (XVI, 441 y sigs.). Y Zeus cede. En signo de duelo, derrama sobre la tierra un aguacero de sangre, pero deja morir a su hijo. De modo que los héroes son mortales, aunque sean hijos de un dios o de una diosa. Y para ellos es el fin [6]. Una pequeña observación muestra incluso hasta qué punto a Homero le seducía esta idea. El término «héroe» designaba en griego a los personajes que, tras su muerte, pasaban a disfrutar de un estatuto sagrado, convirtiéndose en semidioses. Ahora bien, Homero no lo entiende así: sus héroes son simplemente personajes literarios, de virtudes ejemplares pero humanas. Este es el sentido que damos en el uso moderno a este término cuando hablamos hoy día de manera puramente literaria de los héroes de novela o de los héroes de un autor determinado.

Además, en Homero, los héroes ni siquiera desean la inmortalidad, como por ejemplo Gilgamesh, el héroe de la epopeya babilónica. Sabemos, por el contrario, que Ulises, en *Odisea*, la rechaza cuando prefiere el retorno a Ítaca a una unión para siempre con Calipso. No

[5] Esta escena se parece mucho a una escena de lamento funerario, habiendo podido ser tomada de una «muerte de Aquiles»: cf. J. Kakridis, *Homeric Researches*, III, 1949.

[6] Homero no concibe a los héroes transportados junto a los dioses para vivir por siempre dichosos. Sólo a Menelao, la profecía de Proteo le anuncia que será enviado a los Campos Elíseos, donde la vida es grata (*Odisea*, IV, 558-569). Las leyendas de inmortalidad debían existir desde hacía mucho, pero Homero no las hizo suyas. En cuanto al destino de Peleo, no es envidiable (XXIV, 534-542).

es posible imaginar universo más deliberadamente centrado en el hombre.

Quizá Homero orientó su relato en este sentido, tanto en este último ejemplo como en muchos otros, ya que es un hecho que se desprende de la comparación: incluso en el seno de la tradición griega, Homero desvía siempre todo en favor de lo humano.

El Aquiles de Homero no es invulnerable, e *Ilíada* no conoce la leyenda de su talón. Sus armas no son mágicas, ni su armadura imposible de atravesar: sin duda lo era en las leyendas primitivas, ya que, para matar a Patroclo, es necesario empezar por arrancarle la armadura que Aquiles le había prestado[7]. Aquiles, hijo de una diosa, sólo cuenta con medios de carácter humano.

Ni siquiera en el orden moral es un superhombre, nada más lejos de la realidad. Su cólera fue una falta grave que costó la vida a muchos hombres; con esta constatación es con la que se abre el poema. Aquiles es apasionado, sin medida, capaz de cometer errores.

En definitiva, el heroísmo adquiere en Homero una dimensión humana, que apenas se encuentra en otras culturas, y tampoco en Grecia. Casi todos sus héroes llegan a conocer la duda y la vacilación: esos breves momentos ponen de relieve su heroísmo, pero a la vez los acercan a nosotros y logran conmovernos.

Por ejemplo, Héctor, antes de aceptar el combate final, es sometido a las súplicas aterradas de su padre y de su madre. Él mismo, sin retroceder, mide el riesgo que corre: «¡Ay de mí! Si traspongo las puertas...» Se plantea incluso una última negociación: «¿Y si ahora, dejando en el suelo el abollonado escudo y el fuerte casco y apoyando la pica contra el muro, saliera al encuentro del irreprensible Aquiles, le dijera que...». Piensa en las promesas, en las garantías. Y después se retracta: «Mas ¿por qué en tales cosas me hace pensar el corazón?» Y concluye: «Mejor será empezar el combate cuanto antes, para que veamos pronto a quién el Olímpico concede la victoria» (XXII, 99-130).

En nuestro mundo, en el que las palabras de honor y de gloria se han vaciado de todo contenido y de todo esplendor, esas declaraciones finales podrían parecer casi grandilocuentes: la humanidad que tradu-

[7] Esto se explica muy bien en un artículo de M. Phanis Kakridis, aparecido en la revista *Hermes* en 1961.

ce la vacilación primera las acerca de nuevo a nosotros y nos ayuda a valorar su verdadera importancia.

«¿Qué hago?», «¿Y si renunciara?»: a muchos se les pasa esta idea por la cabeza un instante. «¡Ay de mí! ¿Qué me ocurrirá? Muy malo es huir, temiendo a la muchedumbre, y peor aún que me cojan, quedándome solo...» dice Ulises, en *Ilíada* (XI, 404-412); pero acaba decidiendo lo mismo que Héctor: «Mas ¿por qué en tales cosas me hace pensar el corazón? Sé que los cobardes huyen del combate...» Idéntico caso es el de Menelao en el canto XVII (91-108): «¡Ay de mí! Si abandono estas magníficas armas. (...) Y si por vergüenza peleo con Héctor y los teucros, como ellos son muchos y yo estoy solo, quizá me cerquen...» Tal vez hubiera cedido, pero un ataque troyano no le da opción.

Podríamos multiplicar los ejemplos[8]. En algunas ocasiones se refieren a héroes poco renombrados por su audacia, pero hay siempre un compañero que surge entonces para estimular, con reproches mordaces, a aquellos que pudieran flaquear (como cuando Sarpedón reprende a Héctor: «¡Héctor! ¿Qué se hizo del valor que antes mostrabas?» o cuando Agamenón amonesta a Ulises y luego a Diomedes)[9]. Los héroes afrontan la muerte, pero sin ignorar nunca el precio de la vida. Incluso Aquiles, el más valeroso de los aqueos, el desesperado, el orgulloso, el impaciente, acaba por ver atribuidas a su personaje unas palabras a este respecto reveladoras. Es verdad que se producen tras su muerte y que el pasaje no pertenece a *Ilíada* sino a *Odisea*, e incluso a una parte sin duda tardía del poema, pero declara: «No intentes consolarme de la muerte, esclarecido Ulises: preferiría ser labrador y servir a otro, a un hombre indigente que tuviera poco caudal para mantenerse, a reinar sobre todos los muertos. [10]»

Jamás diría esto en *Ilíada*, pero esta frase extrema revela todo lo que este valor contiene de humano, de cercano y, finalmente, de accesible para todos los lectores.

En *Ilíada* no hay por consiguiente sólo una simplificación de los caracteres, que elimine los matices individuales en beneficio de los

[8] Véase nuestro libro *Patience, mon cœur*, págs. 33-34.

[9] Véase V, 471; IV, 338-348 y 370-401.

[10] XI, 478 y sigs.

sentimientos o de las reacciones más esenciales del hombre en general, sino también un recuerdo de la condición que les es común a todos: a pesar de su grandeza, los héroes son constantemente, según la fórmula tan del gusto de Homero, «mortales».

Este último término supone una visión de la vida humana que puede conmovernos tanto más cuanto que significa un paso adelante en el camino de lo esencial. En efecto, en *Ilíada* la presencia de la muerte es constante. Acentúa los temores y los dolores; realza el precio del heroísmo; inspira una piedad que constituye una de las bellezas más conmovedoras del poema.

Acabamos de ver que nadie escapa nunca a la muerte; pero, además, en este poema de guerra asistimos a ella a cada momento. Y Homero recuerda sin cesar el sentido de esta presencia. Es posible que ame pintar el gozo del golpe certero y el del guerrero que mata a su enemigo; pero, también, cada vez que un hombre cae, le gusta evocar todo lo que pierde, y todo lo que pierden, asimismo, aquellos que no volverán a verle. Del mismo modo que el relato es interrumpido a veces, en plena acción, para recordar con una palabra lo que ocurría «antaño, en tiempos de paz», el relato se ilumina de pronto, fugazmente, cuando recuerda las hermosuras de la vida en la hora misma de la muerte: del cadáver de Héctor, con la cabeza arrastrada por el polvo dice «la cabeza, antes tan graciosa» (XXII, 403); o expresa también el contraste entre las pasiones del combate y la inmovilidad insensible del muerto. Gracias a un rasgo muy característico de Homero, una de las más bellas evocaciones de este tipo de contraste aparece a propósito de un combatiente que no es uno de los protagonistas, sino un hermano bastardo de Héctor, en esta ocasión su auriga. Éste, herido en la frente, cae del carro. Héctor y Patroclo luchan salvajemente alrededor de su cuerpo. Homero no ahorra nada de aquello que pueda sugerir esa violencia, salvo el contraste final. El texto parece decir al lector: escucha y mira lo que es la vida humana, la vida y la muerte.

> **Como el Euro y el Noto contienden en la espesura de un monte, agitando la poblada selva, y las largas ramas de los fresnos, encinas y cortezudos cornejos chocan entre sí con inmenso estrépito, y se oyen**

> los crujidos de las que se rompen; de semejante modo teucros y aqueos se acometían y mataban, sin acordarse de la perniciosa fuga. Alrededor de Cebríones se clavaron en tierra muchas agudas lanzas y aladas flechas que saltaban de los arcos; buen número de grandes piedras herían los escudos de los que combatían en torno suyo; y el héroe yacía en el suelo, sobre un gran espacio, envuelto en un torbellino de polvo y olvidado del arte de guiar los carros. (XVI, 765-776).

Este héroe gigantesco que yace en tierra podría ser Aquiles: ese mismo verso es utilizado para la desesperación del propio Aquiles en el canto XVIII de *Ilíada* y para su muerte en el canto XXIV de *Odisea*[11]. ¿A quién fue dedicado en primer lugar? No lo sabemos, y los expertos contraponen sus hipótesis. Sin embargo, lo importante es el casi anonimato del uso que de él se hace aquí: no es necesario ser uno de los grandes héroes para tener, en Homero, el honor de lo trágico o el derecho a la piedad. Tanto uno como otro valen para todos indistintamente.

Asimismo, ¡los propios dioses experimentan esa piedad! Zeus se compadece de los caballos inmortales que Aquiles recibió de manos de su padre Peleo y que, por ello, se ven mezclados en los sufrimientos del destino humano. Aquiles se los presta a Patroclo y Patroclo muere. Los caballos entonces lloran con ardientes lágrimas y a Zeus le conmueve su dolor: «¡Ah, infelices! ¿Por qué os entregamos al rey Peleo, a un mortal, estando vosotros exentos de la vejez y de la muerte? ¿Acaso para que tuvieseis penas entre los míseros mortales? Porque no hay un ser más desgraciado que el hombre, entre cuantos respiran y se mueven sobre la tierra...» (XVII, 443 y sigs.). Y el eco de estas palabras las hallamos en Apolo en el canto XXI cuando se niega a combatir a otros dioses por una causa humana: «¡Batidor de tierra! No me tendrías por sensato si combatiera contigo por los míseros mortales que, semejantes a las hojas, ya se hallan florecientes y vigorosos comiendo los frutos de la tierra, ya se quedan exánimes y mueren» (462-466).

La simpatía de los dioses, así como la de los lectores de Homero, va más allá de los individuos para centrarse en los hombres en tanto que tales.

[11] *Ilíada*, XVIII, 26; y *Odisea*, XXIV, 40.

Sin embargo, en el mismo instante en que se toma conciencia de este hecho, se abre toda una nueva perspectiva. Porque esta manera tan general y elevada de considerar a los personajes del relato nos conduce de pronto a valorar otro de los silencios más extraordinarios de Homero: si no marca las diferencias entre los individuos, tampoco lo hace entre los pueblos. Tanto del lado troyano como del lado aqueo, son «mortales» quienes se enfrentan. Y nunca se insistirá lo suficiente en lo extraordinario, e incluso único, de esta actitud.

Bien es cierto que en *Ilíada* se lucha, pero el autor no nos asocia con ninguno de los dos bandos. Basta con evocar los nombres de Aquiles, Héctor, Andrómaca, Patroclo y tantos otros para dudar de qué lado están esos guerreros o esas mujeres, ardientes o desconsolados, siempre condenados a una muerte cercana. Casi se nos olvida el hecho, ya que, entre unos y otros, al igual que el propio Zeus, Homero se muestra ecuánime. Esto resulta tan evidente que casi no reparamos en ello.

De hecho, no interviene parcialidad alguna. Ni siquiera en la descripción se hacen diferencias entre los dos pueblos que se enfrentan. Su tratamiento es idéntico. Parecen hablar la misma lengua; tienen los mismos dioses a los que dirigen las mismas plegarias, el mismo culto. Demuestran el mismo valor, respetan las mismas reglas; su organización política, hasta donde se alcanza a ver, es comparable.

Se podría pensar que hay una desigualdad *a priori* en la presentación: por un lado, un ejército de guerreros, y por otro una ciudad sitiada, con sus mujeres inquietas —Hécuba o Andrómaca—, deberían establecer una diferencia de partida. ¡Mas no es así! Homero restablece el equilibrio haciendo intervenir a una cautiva del lado aqueo en la persona de Briseida.

En ningún momento sugiere diferencias profundas u hostilidades fundamentales entre los dos bandos.

Sólo más adelante veremos cómo la lucha entre griegos y asiáticos adquiere el carácter de una oposición de culturas. Con las guerras médicas surge la idea de que Grecia representa el país de la libertad frente al absolutismo, luego de la responsabilidad frente a la sumisión. En base a ello, Esquilo y otros muchos evocarán luego la prosterna-

ción de los asiáticos, así como sus riquezas y sus pesados ropajes y las manifestaciones escandalosas de sus emociones. Esta idea de una verdadera oposición de culturas perdurará durante más de un siglo. Incluso llevará a Isócrates a alabar a Helena, que proporcionó a los griegos la ocasión de unirse contra Asia. Sin embargo, Homero ignora esta oposición.

Sus héroes también la ignoran, y constatamos que reina una delicada cortesía entre los dos países. Es cierto que, en la batalla, vemos a los guerreros insultarse con fragor; pero se trata de la batalla. Por el contrario, nunca nos sorprenderán bastante los modales de los que el viejo Príamo hace gala al tratar a aquella Helena que Paris condujo ante él y que traía tras de sí la guerra y la amenaza sobre Troya: la trata de un modo exquisito. Y no nos cansamos de releer su encuentro en el canto III: «Ven acá, hija querida; siéntate a mi lado para que veas a tu anterior marido y a sus parientes y amigos —pues a ti no te considero culpable, sino a los dioses...» (162-164). Cuando se piensa en las feroces condenas de Esquilo a «la loca Helena», esa «mujer de muchos hombres», semejantes atenciones resultan aún más admirables. Pero, en compensación, constatamos los mismos favores en las relaciones entre la cautiva troyana, Briseida, y sus amos aqueos, Aquiles y Patroclo. Cuando es devuelta a Aquiles por Agamenón, llora sobre el cuerpo de Patroclo, al que había dejado vivo y encuentra muerto. Recuerda que incluso el día en que perdió en combate a su marido y a sus tres hermanos, Patroclo «no la dejaba llorar». Le prometió que un día se convertiría en la esposa legítima de Aquiles: «Y ahora que has muerto, no me cansaré de llorar sobre ti, que siempre has sido afable» (XIX, 300-301).

Encontramos las mismas atenciones en ese rasgo tan eminentemente griego que es la hospitalidad. Tiene sus deberes de discreción, de generosidad, de consideración hacia los deseos del huésped. Constituye también un vínculo destinado a perdurar e incluso a ser transmitido a los hijos, uniendo de este modo a hombres de diferentes países. Se constata en *Ilíada* que esos vínculos eran lo bastante fuertes como para impedir que lucharan dos hombres, a pesar de encontrarse frente a frente en el combate: «Pues eres mi antiguo huésped paterno (...) En adelante no nos acometamos con la lanza por entre la turba» (VI, 215 y sigs.).

Surge por doquier el respeto al otro. Y a menudo vemos aparecer, entre personajes que no tienen nada que ver entre sí, un sentimiento que parece haber sido primordial para el propio Homero: es sencillamente la piedad ante los sufrimientos humanos.

Y a este respecto, ¿cómo no quedar prendado del final del poema? Resultaría bastante lógico que la epopeya acabara con el desenlace de la guerra de Troya, pero todavía queda muy lejos ese final. Podría acabar, como una tragedia, con la muerte de Aquiles: únicamente la presentimos, como una amenaza para el porvenir. Podría terminar, como *Eneida* por ejemplo, con la muerte de un enemigo. En cierto sentido, es aproximadamente así, ya que el último acontecimiento destacado es la muerte de Héctor. Sin embargo, no es el final [12]. El final es un doble duelo, simétrico y paralelo. El canto XXIII está dedicado al duelo griego por la muerte de Patroclo, y el canto XXIV al duelo troyano por la muerte de Héctor: dos cantos enteros, de estilos muy diferentes, pero cuyo sentido profundo es el mismo.

Es aún más impecable: los propios personajes perciben ese paralelismo en el dolor. Antes de que lloren a Héctor en Troya, es necesario que su cuerpo sea devuelto, que Aquiles renuncie a su venganza y que sienta piedad por Príamo. Los dioses intervienen y protegen el cuerpo de Héctor contra las sevicias que le inflige Aquiles; dictan a Príamo la idea de reunirse con Aquiles y a Aquiles la orden de recibirle; envían al anciano una ayuda divina. Sin embargo, durante la escena que se desarrolla entre los dos hombres, triunfa ante todo el sentido de la solidaridad humana en el duelo. Príamo invoca la piedad de Aquiles diciéndole que piense en su propio padre. Y la inversión se lleva a cabo, la inversión de la piedad humana:

> Así habló. A Aquiles le vino deseo de llorar por su padre; y, asiendo de la mano a Príamo, apartóle suavemente. Entregados uno y otro a los recuerdos, Príamo, caído a los pies de Aquiles, lloraba copiosamente por Héctor, matador de hombres; y Aquiles lloraba unas veces a su padre y otras a Patroclo; y el gemir de entrambos se alzaba en la tienda. Mas así que el divino Aquiles se hartó de llanto y el deseo de sollozar cesó en su alma y en sus miembros, alzóse de la silla, tomó por la mano

[12] El último verso de *Eneida* es la muerte de Turnus.

> **al viejo para que se levantara, y mirando compasivo su blanca cabeza y su blanca barba, díjole estas aladas palabras: «¡Ah, infeliz! Muchos son los infortunios que tu ánimo ha soportado...» (XXIV, 507-518.)**

Ninguna epopeya termina con esa piedad entre dos hombres pertenecientes a dos bandos adversos.

Sin llegar nunca tan lejos, ninguna epopeya es tan poco «patriótica» ni tan completamente «humana». Incluso sabemos que *Eneida*, que se aproxima mucho a Homero y se inspira abiertamente en *Ilíada*, obedece a un deseo de propaganda dinástica. Puede establecerse un bello contraste entre las dos descripciones de los escudos en ambas obras. En *Ilíada*, el escudo que Hefesto cincela para Aquiles representa el cielo y el mar, y dos ciudades humanas, una en paz, que se entrega al gozo y practica la justicia, la otra en guerra, donde se lucha y se muere. Añade la labranza, la cosecha, la vendimia, la ganadería y, por último, la danza: un resumen de la vida y de las actividades humanas. En *Eneida*, el escudo que Vulcano forja para Eneas representa escenas de la historia de Roma, con Augusto en el centro y con numerosos episodios a la gloria de los romanos [13]. La comparación destaca en todo su vigor el carácter universal, y profundamente humano, de Homero. A Virgilio le conmueve la historia de Roma; a Homero, el destino de los hombres.

La humanidad está, pues, siempre presente en esta primera epopeya. Es el sello distintivo de los héroes, gracias a la capacidad de Homero de elegir lo que quiere callar o mostrar. Forma parte de su naturaleza, que lo reduce todo a la condición humana, y de su rechazo a toda limitación étnica o particularista. A este respecto, *Ilíada* inaugura de hecho lo que será el deseo de universalidad propio de nuestra cultura y la apertura hacia las demás, que, contrariamente a muchas civilizaciones, se sitúan con primacía entre nuestros valores.

Esta insistencia en el hombre se confirma durante todo el transcurso del poema y no puede ser puesta en duda. Sólo un hecho pudo impedir que se la reconociera, o que se la apreciara en toda su pleni-

[13] La misma trasposición aparece en el descenso de Eneas a los Infiernos en el Libro IV (¡con su famoso «Tu Marcellus eris», del verso 88, entre otros!).

tud, y una sola inquietud pudo intervenir: corremos el riesgo de que alguien se sorprenda cuando decimos que *Ilíada* es un poema centrado en el hombre en general, mientras que esta misma *Ilíada* ofrece el espectáculo de una humanidad sometida por completo a la arbitrariedad de los dioses.

A decir verdad, se trata de una objeción bastante poco fundada pero que exige un tiempo de examen: este examen, a fin de cuentas, podría reservarnos muchas sorpresas y llevarnos a conclusiones muy diferentes de lo que se podría pensar.

II. Los héroes y los dioses

Es cierto: la primera impresión es la de la omnipotencia de los dioses. Su lugar en la epopeya es considerable, desconcertante, abrumador. Siempre están ahí, decidiendo. Falsean perpetuamente los datos de la experiencia y la acción humanas. Tan pronto adoptan la forma de un guerrero, tan pronto la de una mujer palaciega. Tan pronto envían un sueño, desvían una flecha o envuelven a un combatiente en una nube impenetrable para transportarlo lejos. No hay un minuto de tranquilidad. Y las cosas son aún peores en *Odisea:* con Proteo y las Sirenas, con el Cíclope y la ninfa Calipso, lo sobrenatural parece invadirlo todo. Para nuestras costumbres racionalistas, un mundo semejante parece dejar muy poco espacio al hombre.

Sin embargo, esto significa juzgar con demasiada rapidez, sin haber mirado bien el texto y sin haberlo comparado lo suficiente con otros; porque lo sobrenatural, en Homero, tiene límites característicos.

En primer lugar, se limita prácticamente a los propios dioses. Basta con recordar todos esos monstruos, todas esas metamorfosis en animales o plantas que llenan el arte arcaico y sobre todo el de Oriente: aunque encontremos reflejos de ello en *Odisea*, nada parecido hallaremos en *Ilíada*.

Ilíada evita incluso las metamorfosis más tradicionales y más cercanas a su tema. Por ejemplo, la tradición nos dice que Tetis, la diosa, quiso oponerse a la unión que la convertiría en mujer de Peleo, un mortal: se transformó, para evitarlo, en fuego, en aire, en viento, en árbol, en pájaro, en tigre, en león y hasta en sepia. Estas series de

metamorfosis son frecuentes, por ejemplo, en la lejana epopeya tibetana. Pero ¿qué dice Homero? Cuando hace alusión a este matrimonio, en *Ilíada*, dice simplemente en el canto XVIII (434): «contra toda mi voluntad». Podría tratarse de cualquier mujer, de cualquier unión...

Y la verdad es que, en *Ilíada*, Homero desecha todas las metamorfosis. Habla de Níobe sin mencionar que se convirtió en piedra. Es más: atribuye a Zeus una tirada de dudoso gusto sobre la serie de mujeres que ha seducido, pero no dice en ningún momento que tomó para una la forma de un toro, para otra la de un cisne, etc. [14].

En *Ilíada* no hay metamorfosis de dioses en elementos ni en animales; no hay monstruos ni seres híbridos, al modo que el arte arcaico se recreó en pintar.

Pero entonces se me dirá: ¿y Circe? ¿y Proteo?

En primer lugar, no son dioses. En segundo lugar, no se trata de *Ilíada*, sino de *Odisea*. Y sin embargo, incluso en este caso, e incluso en *Odisea*, podemos entretenernos en encontrar una confirmación divertida de esta tendencia propia de Homero. Proteo era, en efecto, el prototipo del ser de las metamorfosis, hasta el punto de que su nombre ha pasado en nuestras lenguas modernas a designar esa aptitud. Ahora bien, Homero esta vez no lo oculta; pero el relato de esas maravillas ocupa en *Odisea* exactamente tres versos (IV, 456-458): una parca enumeración, deslizada en un relato por el contrario detallado y concreto. Homero no tiene la afición que tendrá Ovidio por las historias de metamorfosis.

¿Quiere decir esto que los dioses, precisamente ellos, no deberían tomar formas variadas? Seguramente lo hacen; lo hacen incluso todo el tiempo. Pero aquí surge un nuevo rasgo de la época, que tiene algo de conmovedor. Los dioses, en Homero, sólo toman dos formas: una, muy rara, es la de ave, que evoca la rapidez de una presencia o de una huida repentina; la otra, más frecuente, casi constante, normal, es lisa y llanamente la forma humana. Los dioses toman el aspecto de un guerrero, de un pariente, de una mujer de rasgos familiares, o bien de un joven pastor: lo que fuere, siempre que su forma encaje sin tropiezos en la experiencia humana. Los dioses y los hombres están muy cerca.

[14] Níobe: *Ilíada*, VI, 302 y sigs.; Zeus: *Ilíada*, XIV, 317-327, pasaje que podría haber sido añadido pero que, sin embargo, marca la tónica del relato.

Lo están hasta tal punto que es muy fácil llamarse a engaño. Se cree estar tratando con un hombre y hasta el momento en que desaparece no se advierte que lo que se tiene delante es un dios. Esto hace sospechar. Unos y otros se preguntan: ¿es de verdad un hombre?, ¿o será un dios? Incluso llegan a plantearse el interrogante porque los contactos son tan frecuentes que la duda siempre es posible [15]. «El hombre en primer plano»: éste es, siempre, el espíritu del poema.

En consecuencia, no se trata de un mundo en el que el hombre se sienta perdido a merced de seres misteriosos, que generan miedo y confunden el espíritu: es un mundo tan bien centrado en los hombres que los propios dioses se deslizan en él y disimulan toda su omnipotencia tras los rasgos de alguno de los mortales.

Además, cuando intervienen —ellos que lo pueden todo— no lo hacen para desorientar a la razón humana. Por el contrario, pareciera que Homero presenta siempre, en *Ilíada*, milagros tan hábiles que cada cual puede reconocer, en cualquier época, los recuerdos familiares de las sorpresas que nos depara la vida. Un dios habla a un hombre, y no es una figura de estilo pues se trata en verdad de un dios, pero ¿es tan diferente de lo que llamaríamos una voz interior? Hace fracasar el golpe de un guerrero: ¿es tan diferente de nuestra experiencia del fracaso y de la manera de cargar la culpa al respecto a nuestra mala suerte o a nuestros medios materiales? El jugador de tenis que falla una pelota, ¿acaso no mira su raqueta con estupor, como si le hubiera jugado una mala pasada? Un dios rejuvenece a un hombre: ¿no decimos que, de pronto, nos sentimos como si tuviéramos diez años menos? Los milagros homéricos nunca quebrantan brutalmente las costumbres humanas. Y aunque es cierto que el mundo de la epopeya está lleno de dioses y de manifestaciones sobrenaturales, éstas encajan sin dificultad en la experiencia cotidiana, como si los dioses no se atrevieran a falsear

[15] Esta duda es retomada en una escena de *Electra*, de Giraudoux, en el acto I («Jamás se vio mendigo tan perfecto como mendigo. Además, corre el rumor de que debe ser un dios»); véase nuestra conferencia publicada en Val d'Aosta en 1992: «A propos du merveilleux chez Homère» *(Attualitá dell' Antico*, III, págs. 279-292).

abiertamente el curso de las cosas. Por ello se está constantemente en el límite entre lo sobrenatural y la experiencia, lo que hace que se acepte lo sobrenatural como algo cercano y como susceptible de ser, en cualquier época, entendido.

Además, cuando intervienen milagros auténticos que llaman la atención, podemos constatar que el poeta se sirve de ellos de un modo evidente para destacar aún más el desarrollo de la aventura humana. Y de nuevo interviene el arte de Homero, que de nuevo realza la acción de los hombres.

Ya hemos visto aquí la lluvia de sangre que saluda la muerte de Sarpedón. Al contrario de lo que encontramos en Roma, es casi la única aparición de un milagro semejante en Homero [16]. Y se entiende el sentido de su presencia, pues se produce en el momento en que Zeus, el rey de los dioses, tiene que aceptar con gran dolor que muera su propio hijo, Sarpedón: la lluvia de sangre representa el duelo de Zeus por su hijo mortal. Representa también, en el curso del relato, la última victoria de Patroclo: doscientos versos más adelante, morirá también y su muerte traerá consigo la vuelta de Aquiles al combate. El milagro representa a la vez el duelo de un dios y una peripecia decisiva en la acción humana, que adquiere así mayor realce. El milagro es como la deslumbrante orquestación de un gran momento.

Ocurre lo mismo con el pequeño milagro relativo a los caballos de Aquiles. Una vez —una única vez y sólo por un instante—, a uno de esos caballos inmortales se le dota del don de la palabra. Este no es en absoluto uno de esos «prodigios» que presentan las epopeyas de las demás civilizaciones, hallándonos muy lejos de la epopeya tibetana en la que el caballo de Ghesar de Ling habla todas las lenguas. En Homero, Hera es la autora de ese breve milagro, rápidamente interrumpido por las Erinias [17]; en el momento en que Aquiles va a regresar al comba-

[16] Hay otra en XI, 53-54, entre los numerosos signos de la gran batalla que se prepara: Zeus hace que llueva «sanguinoso rocío porque había de precipitar al Hades a muchas y valerosas almas», antes de la muerte de los guerreros así como después de la muerte de su hijo.

[17] Algunos han creído ver toda una tradición mitológica en el papel desarrollado por las Erinias, comparado con el de las Arpías; véase B. C. Dietrich, «Xanthus' Prediction», en *Acta Classica* (Ciudad de El Cabo), VI, 1963, págs.

te, el caballo le predice su muerte. Tetis lo había hecho antes, al principio en términos ambiguos y luego cada vez más precisos; esta vez lo tenemos todo: la idea de que el día fatal está cerca y de que Aquiles sucumbirá «a manos de un dios y de un hombre [18]» (XIX, 408-417). Exactamente antes de la partida de Aquiles hacia el combate, hay pues otro signo sobrecogedor de la importancia del momento. Con una fuerza llegada de otra parte, la advertencia alcanza todo su sentido: el milagro es literario y pone de relieve la aventura humana.

Podemos constatar algo semejante en la continuación del relato, ya que hay dos cantos en *Ilíada* en los que lo sobrenatural interviene mucho más que en el resto, en los que los dioses se inmiscuyen a cada momento en la acción y en los que incluso luchan entre sí por el amor de los hombres que aprecian: son los cantos XX y XXI, que coinciden precisamente con la vuelta de Aquiles al combate y que preceden al canto en que mata a Héctor.

Este empleo de lo sobrenatural —que aquí sería mejor llamar lo sagrado— proporciona una dimensión y un relieve que acentúan el relato referente a los hombres, además de ofrecer entretenimiento y escapatoria. Lo restablece y lo engrandece. En una obra reciente se afirma con acierto: «Por vez primera lo invisible aceptaba ahora configurarse en todos los ángulos según las reglas de lo visible, como si experimentase una fortísima atracción hacia ese modo precario del ser» [19]. En cualquier caso, Homero dispone así las cosas.

Después de todo, una de las originalidades de *Ilíada*, entre todas las epopeyas de los diferentes países, es el tema escogido. *Ilíada* no es, de hecho, «una guerra de Troya» ni «una gesta de Aquiles». El poema relata una serie de hechos encadenados, cuya concatenación descansa por entero en la evolución de los sentimientos que se suceden en un corazón humano. La cólera de Aquiles, que lo aparta del combate, origina su dolor, que lo reconduce a la lucha; ese retorno provoca la muerte de Héctor y el rechazo a concederle sepultura. La tensión se

---

9-24. Sin embargo, esta investigación está basada en un desconocimiento completo del carácter excepcional de este milagro y de su dimensión literaria.

[18] Se trata, lo sabemos, de Apolo y de Paris.

[19] Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmos y Harmonía*, Editorial Anagrama, pág. 303.

apacigua para dar paso a un doble duelo. En otras palabras, la epopeya está construida como una tragedia, y, aunque los dioses son omnipotentes, el drama se desarrolla y los acontecimientos se enlazan en el interior de los hombres. De entre los miles de versos que debían recitar los aedas, Homero optó: escogió una cólera, un duelo, una venganza, un apaciguamiento y no una serie de hechos relativos a un acontecimiento histórico, sino una sucesión de sentimientos que podrían desarrollarse en muchos hombres y en muchas épocas.

Las intervenciones divinas en *Ilíada* secundan y realzan ese encadenamiento de pasiones humanas.

Esta subordinación tan sorprendente es innegable en *Ilíada*, aunque, evidentemente, resulta menos clara en *Odisea*. Sin embargo, incluso aquí, lo sobrenatural sirve también en ocasiones para subrayar los tiempos de la acción de los hombres y realzarla en mayor grado. Así, ocurre sólo una vez que una luz intensa ilumine el palacio de Ítaca: saluda el regreso de Ulises[20]. Una sola vez, también, se modifica la duración relativa del día y de la noche: se produce después de que Penélope y Ulises se reúnen de nuevo, con infinitas cosas que contarse y mucha necesidad, después de tanto hablar, de un poco de descanso. Atenea lo concede reteniendo un poco a la Aurora «en el Océano de áureo trono»[21].

A pesar de que la utilización de lo sagrado es menos clara que en *Ilíada*, debido a que su composición es también menos firme, se reconoce el mismo espíritu, según el cual las intervenciones divinas son como la orquestación de la acción humana, y no sólo no la despojan de su sentido sino que la dotan de esplendor.

Hay que recordar, en efecto, que con Homero los dioses apenas si intervienen en contra o a favor de un hombre. Siguen con pasión el

[20] *Odisea*, XIX, 36-40.

[21] *Odisea*, XXIII, 244. A decir verdad, el mismo milagro aparece en *Ilíada*; pero ¿dónde? Cuando Patroclo acaba de morir y no hay que perder tiempo antes de que Aquiles pueda vengarlo: XVII, 240. Podemos compararlo con la parada del sol y de la luna pedida por Josué (Josué, 10:13). También podemos recordar la larga noche de Zeus con Alcmena: la diferencia de talante y de registro con Homero dice mucho sobre la humanidad de Homero.

destino de los mortales. Tienen, entre los guerreros, fieles a los que adoran, cuando no son sus hijos. Pueden entrar en la contienda para ayudarles y pelear por ellos. Apolo se ve obligado incluso a protestar, en el canto XXI, diciendo que sería una locura que partiera a la guerra contra Poseidón por unos pobres mortales: normalmente, los dioses viven pendientes de las peripecias de la acción humana.

Aun cuando tal acción vaya encaminada a ayudar a un mortal, éste sale fortalecido. Y la asociación entre la divinidad y el hombre se vislumbra entonces bajo un día radiante. Los dos casos más claros —y más inolvidables— son, en *Ilíada*, la ayuda que presta Atenea a Aquiles y, en *Odisea*, la tierna dedicación de Atenea a Ulises.

En lo que respecta a Aquiles, se trata de una intervención directa y personal, en un momento importante.

Tras la muerte de Patroclo, cuando Aquiles está sin armas e Iris le ordena encaminarse al foso para reavivar el ardor de los aqueos, Atenea está allí, a su lado. Le cubre los hombros con la égida haciendo brotar de su frente y de todo su cuerpo un resplandor extraordinario (XVIII, 204-206). ¿Un milagro? Es de sobra algo conocido en la epopeya irlandesa: cuando el héroe entra en acción, va provisto de una «luna de héroe, que asoma de su cabeza y se eleva por encima de su cráneo»[22]. La semejanza es impresionante; pero muestra, por un lado, una extravagancia casi mágica, y, por otro, una presencia sagrada, cuyo resplandor percibimos indirectamente a través de una comparación muy humana, la de los fuegos de los ejércitos en la noche[23].

Parece que hubiere, detrás de Aquiles, como un doble de naturaleza divina, que aumenta su fuerza humana fundiéndose casi con él. El ejemplo merece ser citado, no sólo porque el texto es bello sino porque

[22] Son «los signos del guerrero», cuyo ejemplo es Cuchulain; véase la comparación efectuada por F. Bader en «Rhapsodies homériques et irlandaises», en *Recherches sur les religions de l'Antiquité classique* (École des Hautes Études), 1980, págs. 62-74.

[23] Y Homero no dice nada sobre la égida: aparta los objetos mágicos al igual que las metamorfosis. Por ejemplo, no habla en ningún sitio del Paladión que protegía a Troya. Véase nuestro estudio sobre los objetos mágicos en *Ilíada* y en *Odisea*, para los encuentros de Ítaca (publicado en griego en *Philologos* 36 [1984], págs. 74-91).

el poeta no ha escatimado medios para dar solemnidad al momento sin hacerlo extravagante:

> Aquiles, caro a Zeus, se levantó, y Atenea cubrióle los fornidos hombros con la égida floqueada, y además la divina entre las diosas circundóle la cabeza con la áurea nube, en la cual ardía resplandeciente llama. Como se ve desde lejos el humo que saliendo de una isla donde se halla una ciudad sitiada por los enemigos, llega el éter, cuando sus habitantes, después de combatir todo el día en horrenda batalla, fuera de la ciudad, al ponerse el sol encienden muchos fuegos, cuyo resplandor sube a lo alto, para que los vecinos los vean, se embarquen y les libren del apuro; de igual modo el resplandor de la cabeza de Aquiles llegaba al éter. Y acercándose a la orilla del foso, fuera de la muralla, se detuvo, sin mezclarse con los aqueos, porque respetaba el prudente mandato de su madre. Allí dio recias voces y a alguna distancia Palas Atenea vociferó también y suscitó un inmenso tumulto entre los teucros. Como se oye la voz sonora de la trompeta cuando vienen a cercar la ciudad enemigos que la vida quitan; tan sonora fue entonces la voz del eácida. (XVIII, 204-221.)

En este contexto, resulta más comprensible el sentido del doble plano en que se desarrolla la epopeya, con alternancia de escenas entre hombres y dioses; y se comprende también que el hombre pueda resultar no disminuido, sino engrandecido. El reciente libro de R. Calasso, citado hace un momento, ha querido aparentemente expresar este sentimiento, ya que podemos leer, en la pág. 306: «Y lo real resplandece realmente cuando su espesor se duplica, cuando al brazo del héroe responde el brazo del dios que lo acompaña, cuando dos escenas, una visible y la otra invisible puesto que es deslumbrante, se acoplan entre sí y todas las junturas se duplican.»

En lo que se refiere a la ayuda de Atenea a Ulises, en *Odisea*, es menos brillante, pero más familiar: introduce, esta vez, verdaderas relaciones de amistad entre el hombre y la diosa. Durante el maravilloso encuentro de Ítaca, cuando Atenea adopta los rasgos de un joven pastor y Ulises no la reconoce, ella se burla amablemente de él y de sus astucias, para recordar después que ama en él su inteligencia, y que por ello desea ayudarle. Y en cuanto Poseidón le deja la posibilidad, ella le ayuda de hecho con dedicación constante. Todos sus milagros

se ponen al servicio de un hombre que ella ha elegido libremente por lo que es.

Sin embargo, estos casos, que no debemos ni podemos olvidar, no anulan en absoluto la crueldad de los dioses, sino todo lo contrario: son su contrapunto. Los dioses intervienen para ayudar a un hombre arruinando a su adversario, para ayudar a un bando destrozando a sus enemigos. Sólo el arbitraje de Zeus detiene a veces su celo y los perjuicios que causan, juntos, sus prejuicios y su omnipotencia.

Hay numerosos ejemplos de las crueles artimañas que los dioses ponen en práctica para lograr sus fines: estimulan las cóleras, cambian los rasgos, ocultan de pronto a sus protegidos o empujan a un guerrero al combate valiéndose de una ilusión.

Aquí es donde la opción de Homero resulta verdaderamente sorprendente, porque la impresión que da jamás es la de aniquilamiento. Los hombres de Homero conservan, incluso cuando ceden ante el poder de un dios, una dignidad que les es propia.

Sus personajes reconocen, con ironía llena de pudor, el éxito inmerecido de aquellos que les vencen. La palabra «fácil» es empleada incluso varias veces en el inicio de un verso, antes de una pausa, para caracterizar esta acción de los dioses.

Uno de los casos más estremecedores es el de Patroclo. Apolo camina hacia él, y, por la espalda, le da un golpe con la mano que hace que su casco caiga, su pica se rompa y su coraza se suelte. Siente vértigo y se detiene, estupefacto (XVI, 793-806). Héctor no tiene ya ninguna dificultad para matarlo y triunfar sobre él. Sin embargo, Patroclo protesta: son Zeus y Apolo quienes le han vencido. Es una victoria fácil pues ellos mismos han soltado sus armas (846) [24]... Del mismo modo, Aquiles reprochará a Apolo haberle engañado: victoria fácil, pues no tiene que temer su venganza (XXII, 19) [25]...

Unas pocas palabras constituyen la única protesta de aquellos que ven cómo les condena de pronto el destino, cuando sería muy tentador

[24] Algunos eliminaron este verso, sin motivo válido.

[25] Cf., con el mismo pesar enfático: «Vencía fácilmente en toda clase de luchas. ¡De tal suerte le protegía Atenea!» (IV, 390; V, 808). La misma palabra sirve para la victoria del jabalí sobre los perros y la del gavilán sobre la tímida paloma (XVII, 283; XXII, 140).

multiplicar los gritos de rebeldía, o desesperación, y sublevarse contra la injusticia de los dioses.

Asistimos a la misma discreción cuando se produce la otra muerte por traición divina como respuesta a la de Patroclo: cuando Héctor va a enfrentarse con Aquiles, Atenea adquiere el aspecto de uno de los hijos de Príamo. Anima a Héctor y lo acompaña, y después, a último momento, ¡se eclipsa! Héctor la llama en vano, y entonces entiende. Es éste otro de los textos que citaremos aquí literalmente:

> ¡Oh! Ya los dioses me llaman a la muerte. Creía que el héroe deífobo se hallaba conmigo, pero está dentro del muro, y fue Atenea quien me engañó. Cercana tengo la perniciosa muerte que ni tardará, ni puedo evitarla. Así les habrá placido que sea, desde hace tiempo, a Zeus y a su hijo, el que hiere de lejos: los cuales, benévolos para conmigo, me salvaban de los peligros. Ya la Parca me ha cogido... (XXII, 297-303.)

Quizá amargura, pero también dignidad. Y más aún, porque aunque Homero muestra con claridad la desigualdad de oportunidades y la crueldad que revelan los dioses, estas constataciones no conllevan más sumisión fatalista por parte de los héroes que lo que suscitan de rebelión.

Aquí intervienen los dos últimos versos del texto citado y surge el secreto del hombre homérico, ya que Héctor se yergue y declara: «Pero no quisiera morir cobardemente y sin gloria, sino realizando algo grande que llegara a conocimiento de los venideros.»

Los dioses pueden golpear, engañar, condenar, pero la parte del heroísmo humano no queda disminuida, sino realzada. El hombre conserva su dignidad y su ideal. El hombre conserva su lugar.

Esta inversión heroica adquiere mayor relevancia cuanto más cruel es el engaño de los dioses, y más segura la pérdida de Héctor. Sin embargo, no es ni mucho menos única en la obra. El sentido del honor trae consigo el mismo arrebato en muchos casos.

Así, Áyax, en el canto XVII, ve a los aqueos abocados al desastre. Comprende, como Héctor, que los dioses están contra él, y, como Héctor, va más allá, lo acepta e intenta obrar lo mejor posible: «¡Oh, dioses! Ya hasta el más simple conocería que el padre Zeus favorece a los teucros. Los tiros de todos ellos, sea cobarde o valiente el que dispara, no yerran el blanco, porque Zeus los encamina; mientras que

los nuestros caen al suelo sin dañar a nadie. Ea, pensemos cómo nos será más fácil sacar el cadáver...» (629-633). «Pensemos», es decir, por y desde nosotros mismos: *autoi*, en el texto original griego significa que el hombre toma de nuevo las riendas de su destino.

En el canto siguiente, Aquiles decide vengar a Patroclo matando a Héctor, y su madre le advierte: tan pronto como mate a Héctor, tendrá que morir a su vez. Está preparado para ello. Querría incluso morir en el acto, devorado por la pena de no haber salvado a su amigo: «Muera yo en el acto, ya que no pude socorrer al amigo cuando lo mataron» (98 y sigs). Y recobrándose, reconoce, como en el texto citado más arriba, la digna aceptación de la suerte que le espera: «Iré a buscar al matador del amigo querido, a Héctor; y yo recibiré la muerte cuando lo dispongan Zeus y los demás dioses inmortales. Pues ni el fornido Heracles pudo librarse de ella...[26]» ¿Acaso no está presente aquí la idea de gloria? ¡Que por eso no quede! «Así yo, si he de tener igual muerte, yaceré en la tumba cuando muera; mas ahora ganaré gloriosa fama...» (121).

En el canto siguiente encontramos, una vez más, la misma aceptación y la misma capacidad de recuperación cuando el caballo Janto advierte a Aquiles de su muerte cercana: «¿Por qué me vaticinas la muerte? Ninguna necesidad tienes de hacerlo. Ya sé que mi destino es perecer aquí, lejos de mi padre y de mi madre; mas con todo eso, no he de descansar hasta que harte de combate a los teucros.» Y con uno de esos encadenamientos inmediatos que a Homero tanto le gustan: «Dijo; y dando voces, dirigió los solípedos caballos por las primeras filas» (XIX, 420-425).

Las palabras cambian, pero la transformación es idéntica. Con distintas formas de honor que varían según los casos, el hombre, incluso seguro de su pérdida, encuentra en sí ese núcleo de fuerza infrangible que le convierte de pronto en responsable y soberano en el mismo instante en que se ve condenado.

---

[26] Aquiles recuerda que, sin embargo, Heracles era hijo de Zeus y amado por su padre; es el caso de Sarpedón (pág.31). Señalaremos que Heracles no parece haber adquirido, aquí, la inmortalidad; la posee en un pasaje sin duda tardío de *Odisea* (XI, 602-604): de nuevo un caso en el que la comparación pone de relieve la insistencia de *Ilíada* en la condición humana y su universalidad.

¿Y cómo olvidar a Ulises luchando, también, contra las trampas que le tiende la cólera de Poseidón? Solo contra un dios, solo contra los elementos, a veces desfallece, pero resiste. Se convertirá así por los siglos de los siglos en el símbolo mismo de la aventura humana [27].

Esto es el heroísmo. Por su existencia misma, preserva desde el punto de vista moral la dignidad y la autonomía del hombre, hasta en los momentos en los que éste sucumbe. Y podemos decir que, literariamente, los crueles engaños de los dioses consiguen realzar aún más su verdadera grandeza.

III. Acerca de los héroes

Los héroes nos han conducido hasta cimas muy elevadas; sin embargo, no hay que olvidar que, en el mundo homérico, esos grandes momentos no son más que episodios excepcionales en la vida de los héroes, y que la propia epopeya conoce otros aspectos y otras bellezas de la vida. Toda una humanidad más modesta surge a la sombra del relato, toda una serie de valores se inscribe al margen del heroísmo; y las reglas de una sociedad común, prendada de discusión y lucidez, abren las puertas del porvenir.

Por humanidad más modesta no entiendo sólo a Tersites, el único villano de *Ilíada*. Tampoco entiendo por ello a las cautivas ni a los escuderos, ni en *Odisea* a personajes como Eumeo o la nodriza Euriclea. Sin embargo, es característico de la epopeya el hecho de acogerlos. Pero aún más sorprendente es cómo el arte de Homero supo introducir, suave y como subrepticiamente, la referencia a la gente humilde y a los tiempos de paz en un relato dedicado a los héroes y a la guerra.

Y lo hizo a través de las comparaciones.

En el orden de los sentimientos —y esto apoya el análisis expuesto al principio de este capítulo—, las comparaciones ya desempeñan un papel: permiten retener sólo el aspecto más profundamente humano de

[27] Sobre la supervivencia de Ulises, véase W. B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Oxford, 1908, y las observaciones del capítulo siguiente en pág.76.

esos sentimientos. Pasando de un ámbito a otro, de un ambiente a otro, de un sexo al otro, las alegrías y las penas se reducen a una especie de núcleo central, común a todos.

La pasión del combatiente o el temor experimentado por el más débil se aproximan a las reacciones primitivas de la fiera o del pajarillo; el esfuerzo del guerrero se une al del artesano, y la emoción del encuentro evoca de pronto todos los encuentros de la vida humana.

A este respecto, hay una doble comparación que W. B. Stanford ha puesto en evidencia acertadamente [28] y que recuerda, a muchos cantos de distancia, la alegría de Ulises al tocar tierra y la alegría de Penélope al reunirse con Ulises. En relación al primero, al navegante, su alegría es comparada con las alegrías familiares más entrañables: «Cuán grata se les presenta a los hijos la vida de un padre que estaba postrado por una enfermedad y padecía graves dolores, consumiéndose desde largo tiempo a causa de la persecución de horrendo numen, si los dioses le libran felizmente del mal...» A la inversa, para Penélope su alegría de esposa es comparada con la del náufrago que toca tierra: «Así como la tierra aparece grata a los que vienen nadando porque Poseidón les hundió en el ponto la bien construida embarcación (...) pisan la tierra muy alegres porque se ven libres de aquel infortunio, pues de igual manera le era agradable a Penélope la vista del esposo.»

El principio mismo de la comparación renuncia a todo lo que el sentimiento tuviera de particular y de directamente ligado a la situación. Además, el intercambio de dos ámbitos restablece la unidad humana de dos mundos aparentemente tan distintos, el del hombre y el de la mujer, el del viajero y el de la guardiana del hogar.

Una vez más, el mundo homérico nos resulta tanto más cercano a nosotros cuanto que aparece decantado de todo aquello que pudiera fijarlo y limitarlo.

Pero, al mismo tiempo, la comparación nos remite a categorías humanas diferentes. Permite ampliar el mundo de la epopeya más allá de su marco propio y más allá de la sociedad privilegiada que constituye su centro.

---

[28] W. B. Stanford, *Homer's Odyssey*, págs. 29-30, retomada en nuestro *Pourquoi Ulysse?*, págs. 24-25. Se trata de *Odisea*, V, 397 y sigs., y XXIII, 234-240.

Por cierto, los héroes de *Ilíada* son todos reyes o guerreros [29], pero las comparaciones abren la puerta a los demás. Y al lado de esa humanidad guerrera y heroica, como sobre el escudo, Homero incluye, en plena epopeya, todo un mundo de campesinos y trabajadores.

Ya sabemos que sus comparaciones resultan a menudo familiares; evocan a veces, como contrapunto a las gestas de los héroes, imágenes cotidianas, en un marco más bien humilde: niños que golpean a un asno o que juegan a los castillos de arena, o incluso moscas en un establo [30], sin mencionar la comparación de Patroclo suplicando a Aquiles, que lo asemeja a «una niña que va con su madre y deseando que la tome en brazos, le tira del vestido, la detiene a pesar de que lleva prisa, y la mira con ojos llorosos para que la levante del suelo» [31].

Sin embargo, al mismo tiempo vemos ingresar en la epopeya a toda una serie de gentes humildes y de oficios modestos. Ahí están los zurradores, cuando los dos bandos se disputan el cuerpo de Patroclo: tiran de una piel de toro, impregnada de grasa: «ellos, cogiéndola, se distribuyen a su alrededor, y tirando todos sale la humedad, penetra la grasa y la piel queda perfectamente extendida por todos lados» (XVII, 389-394). O bien el carpintero, que derriba un roble con su hacha afilada (XIII, 389-393; XVI, 482-486). También vemos a cribadores y segadores [32]. Incluso a veces, sin que haya comparación, surge una referencia, una pequeña imagen breve, que evoca la vida cotidiana y que, junto a los guerreros, nos remite a los demás. El encuentro de un lavadero, durante una persecución dramática, ofrece la ocasión de recordar a las mujeres que, antaño, iban a lavar sus magníficas ropas. Una simple indicación de la hora basta igualmente para introducir al leñador: «Cuando llegó la hora en que el leñador prepara el almuerzo en la espesura del monte, porque tiene los brazos cansados de cortar grandes árboles, siente fatiga en su corazón y el dulce deseo de la comida» [33]. O bien la sola mención de la noche llama al pastor, solo en

[29] Tersites es feo, patituerto y cojo; no tiene patronímico; ataca a los reyes: es el antihéroe, pero es un caso único y aparece en muy pocas ocasiones.

[30] Véase XI, 558 y sigs.; XV, 362 y sigs.; 469 y sigs.

[31] XVI, 7-10.

[32] IV, 504 y sigs.; XI, 67 y sigs.

[33] Para estos dos últimos ejemplos, véase XXII, 154-156; XI, 86-89.

la montaña, que ve cómo se descubren las cimas y aparecen las estrellas. Sin motivo, Homero añade: «Y al pastor se le alegra el corazón.» Ahora bien, ese pastor surge, en muchos pasajes, de la misma manera, también gratuitamente y con el mismo efecto amplificador en el espacio y en la sociedad de los hombres [34].

Homero insiste en el carácter humano de los héroes: va más allá en la medida en que, alrededor de ellos, reserva sitio para todos; un poco como el escudo de Aquiles que, gracias al arte, presenta toda la vida humana sobre una simple superficie.

En ese mundo de la paz reinan virtudes y valores muy diferentes a los del heroísmo, que no trataremos aquí. Ya evocamos, a propósito de la ausencia de etnocentrismo, el papel de esos valores «benévolos», negados a menudo a *Ilíada* por miradas demasiado presurosas y que, sin embargo, le otorgan un valor muy especial [35]. La hospitalidad, la cortesía y la indulgencia no sólo se dan respecto al extranjero: gobiernan las relaciones entre personas de una misma familia, así como entre el rey y sus súbditos [36]. Forman parte de esa «humanidad» de Homero que adquiere tantos sentidos diferentes y cuyas formas encontramos en

[34] VIII, 558-559; XIII, 493; III, 11; IV, 455; es cabrero en 275-280. Sobre estos ejemplos, véase las págs. 157-159 del artículo del *Bulletin Budé* citado más arriba.

[35] Haber ignorado este aspecto es el error cometido por A. W. H. Adkins, *Merit and Responsibility, A Study in Greek Values*, Oxford, 1960. Para estos valores nos remitiremos a nuestro libro sobre *La Douceur dans la pensée grecque*, París, 1979, y también, para la bondad de los reyes, al estudio publicado en la colección del Centre d'Études Homériques d'Ithaque (publ. 1992).

[36] Deberíamos insistir, también, sobre la rectitud, ya que, en *Ilíada*, contrariamente a lo que encontramos en las epopeyas de India o de Persia, e incluso en epopeyas más cercanas (como *Chanson de Roland [Cantar de Roldán]*, con Ganelón), la acción no está encabezada por traidores o mujeres pérfidas que urden oscuras intrigas. *Ilíada* sólo incluye a un villano (Tersites) y a un espía (Dolón, que morirá en el canto X). Además, Homero muestra aquí de nuevo reservas respecto a las tradiciones griegas: ignora el sacrificio de Ifigenia, y *Odisea* esboza con arte consumado la responsabilidad de Clitemnestra en la muerte de Agamenón (III, 309-310).

su obra: desde el rechazo de todo particularismo hasta una verdadera apertura moral, pasando por el sentido de los límites del hombre y de su grandeza. Las atenciones que se dispensan las personas, tan evidentes en el texto de Homero, se hacen presentes en todas las relaciones y son un modelo de civilización.

Sin embargo, aunque aquí nos limitemos a recordar brevemente estas ideas, vale la pena insistir en otro rasgo, por el cual reyes y pastores se reúnen para participar en un mundo singularmente cercano al nuestro. En medio de esas aventuras, de esas batallas, de esas amenazas y de esos duelos, emerge ya en Homero un rasgo que no encontramos en ninguna otra epopeya y que da paso directamente a las tendencias que vamos a estudiar aquí: en Homero los hombres tratan de alcanzar, con todas sus fuerzas, soluciones sensatas a través del debate y del análisis en común.

Incluso en el ejército de los guerreros aqueos, Agamenón no decide nada sin consultar con los demás jefes y sin convocar una asamblea. En el canto I, en una de estas asambleas, Agamenón y Aquiles se pelean: los héroes se levantan, se vuelven a sentar, dan su opinión. Del mismo modo, en el canto II Agamenón tiene un sueño: apenas despierto, ordena a los heraldos convocar la asamblea. Además, reúne antes a un consejo de magnánimos próceres. Parecen instituciones elaboradas. La asamblea, interrumpida por una especie de pánico, no tarda en retomarse. Escuchamos a Ulises y a Néstor, en discursos bastante largos (cerca de doscientos versos entre los dos), y Agamenón se deja convencer: «De nuevo, oh anciano, superas en el ágora a los aqueos todos. Ojalá, ¡padre Zeus, Atenea, Apolo!, tuviera yo entre los aqueos diez consejeros semejantes...» (II, 370-372).

La idea de esta búsqueda en común de la mejor decisión es tan importante en el mundo homérico que la encontramos por doquier. La hallamos en Ítaca, incluso en ausencia del rey. La encontramos hasta entre los dioses. Así es como el canto I de *Odisea* se abre con un concilio de los dioses; Poseidón no está presente, pero todos los demás lo están y Zeus acaba de tomar la palabra: en esta primera asamblea sólo interviene Atenea, y, tras varios alegatos, se imponen sus tesis. En cuanto al canto II, lleva por título antiguo «La Asamblea de Ítaca»[37].

[37] La palabra empleada en el título es *agorá*, o, más adelante, *ekklesia*, palabra que aún no existía pero cuyo empleo es revelador.

Esta asamblea es convocada por los heraldos. Se precisa que es la primera desde la partida de Ulises [38], e intervienen en ella sucesivamente el viejo Egiptio, después Telémaco, Antínoo, otra vez Telémaco, Haliterses, Eurímaco, de nuevo Telémaco, Mentor y, por último, Leócrito, que es quien «disuelve el ágora». El relato ocupa cerca de doscientos cincuenta versos.

No es éste el lugar para estudiar en detalle el funcionamiento de tales asambleas, ni para tratar de precisar su importancia en la historia política; pero está claro que esta costumbre nos muestra un hecho eminentemente griego, que es, ya para entonces, la afición y el hábito al y del debate. El absolutismo no es griego. La idea de que la verdad es objeto de revelación, en posesión de algunos, secreta, tampoco es griega. La verdad se busca en común. Esto quiere decir —ya entonces— que cada uno debe esforzarse por encontrar argumentos que lleguen a los demás, ordenarlos y hacerlos convincentes. Por consiguiente, esto quiere decir —ya entonces— que existe cierta necesidad de presentar las cosas bajo una forma que sea lo bastante general y coherente como para que resulte accesible a todos los oyentes y válida para el mayor número de ellos.

Telémaco aboga en la Asamblea de Ítaca, mostrando sus sufrimientos de una manera llana, desnuda, conmovedora para gentes sencillas: «Movióse a piedad el pueblo entero, y todos callaron.» Los pretendientes son conscientes de esta elocuencia, y tratan a Telémaco de charlatán de ágora. También puede haber distintas opiniones entre los oradores que propendan a una misma actitud: en el canto II de *Ilíada*, Ulises sostiene que hay que continuar la lucha a causa del presagio recibido, y Néstor sostiene la misma tesis en nombre del respeto a los compromisos sorprendiéndose de que se piense en abandonar aquélla: «¿Qué es de nuestros convenios y juramentos? ¿Se fueron, pues, en humo los consejos, los afanes de los guerreros, los pactos consagrados con libaciones de vino puro y los apretones de manos en que confiábamos?» (II, 339-341). Al discutir procurándose argumentos, los oradores descubren ideas generales, válidas en todas las épocas. Aún hoy

[38] No ha habido, dice el primer orador, asamblea ni consejo, y muestra su extrañeza: «¿Quién al presente nos reúne?... ¿... a quién le apremia necesidad tan grande?»

día, tendríamos muchas ocasiones de citar tales versos de Néstor a propósito de nuestro presente.

Otros discursos llevan más lejos el análisis, describen situaciones generales, evocan una experiencia común. El más desarrollado es sin duda el discurso de Fénix, durante la embajada ante Aquiles: ¡cuenta ciento setenta y un versos! Empieza con el recuerdo, muy personal, de lo que Fénix hizo antaño por Aquiles cuando era un niño. Recuerdo personal, pero de hecho es la descripción desnuda y muy humana de las atenciones dedicadas a un pequeño: «Sentándote en mis rodillas, te saciaba de carne cortada en pedacitos y te acercaba el vino. ¡Cuántas veces durante la molesta infancia me manchaste la túnica en el pecho con el vino que devolvías! Mucho padecí y trabajé por tu causa...[39]» Sigue con una exhortación, que implica determinada visión del mundo, y es aquí donde se sitúa un famoso y conmovedor texto sobre el papel de las Súplicas y sobre el Error. Lo introducen unos versos que también podrían aplicarse en muchas épocas y en muchos lugares: «No conviene que tengas un corazón despiadado, cuando los dioses mismos se dejan aplacar...[40]» Y Fénix insiste en las satisfacciones ofrecidas a Aquiles, para luego recurrir a un relato que tiene que ver con Meleagro, que supo, tras muchos obstáculos, renunciar a su cólera y salvar a los suyos: el ejemplo está singularmente bien adaptado al caso de Aquiles, y quizá no se trata de una casualidad[41]. Aquí también apela a una experiencia común y humana, la de la guerra. La mujer de Meleagro le recuerda «las desgracias que padecen los hombres cuya ciudad sucumbe: matan a los varones, le decía; el fuego destruye la ciudad, y son reducidos a la esclavitud los niños y las mujeres de estrecha cintura»: conmueve el corazón de Meleagro, y lo hace decidirse. Pero cómo no reconocer también, en estas pocas palabras, sobre las que todo está en juego, la experiencia humana más desnuda y más

[39] IX, 488-491.

[40] 496-498.

[41] Algunas veces se ha propuesto como fuente de inspiración de Homero una *Meleagrida*. Homero habría seguido el mismo esquema, pero a Aquiles no le ablandan las súplicas, sino el dolor mezclado con el remordimiento que le inspira la muerte de su amigo: una vez más, experiencias humanas esenciales.

cruel, una experiencia que de nuevo estamos viviendo en el momento en que escribo estas líneas.

Ahora bien, el discurso de Fénix es un caso límite en *Ilíada*, aunque la tendencia que ilustra se encuentra por doquier.

No son necesarias asambleas ni alegatos extensos para que aparezcan esos dos rasgos eminentemente griegos que son la afición por el debate y el sentido de lo humano.

El gran discurso, en una asamblea o en una embajada, es raro; pero cada vez que un héroe duda, busca la mejor solución o bien estimula a otro, o cuando incluso le pide o le niega su piedad, nos encontramos frente al mismo procedimiento: siempre, los héroes de Homero intentan comprender o hacerse comprender. Entre el «¿Hay que atacar?» y el «¿Debo atacar?», la diferencia es mínima. Así, en la breve exposición de la duda de Héctor, en el canto XXII, nos encontramos con el remordimiento por no haber escuchado sabios consejos, el sentimiento de vergüenza que experimentaría huyendo, la esperanza de sobrevivir, la obligación de actuar: una serie de sentimientos que se enfrentan nítidamente y de los que trata de sacar algo en claro.

Una vez más, tenemos aquí una sucesión de sentimientos esenciales, reducidos a una forma tan simple y tan intensa que cualquiera puede reconocer en ellos, en cualquier momento de la historia, su propia duda en el instante de enfrentarse a un grave peligro.

He aquí sin duda por qué los héroes de Homero se han convertido en los compañeros de siempre, primero en Grecia, luego en Roma y después en todos los países europeos. Son, desde todo punto de vista, humanos; e inauguran, desde el siglo VIII a.C., el deseo de llegar hasta los hombres intentando comprenderlos y haciéndose comprender por ellos. Gracias a este rasgo, *Ilíada* conlleva toda la esencia del «milagro griego».

*

Sin embargo, se vislumbra también el camino que faltaba por recorrer. A pesar de la existencia de discursos, aquí o allá en el poema, el conocimiento del hombre se siente, se muestra, se supone: no se piensa en términos de análisis lúcido.

Héctor duda, ve lo que arriesga de uno y otro lado, pero se inte-

rrumpe y pasa a la acción. ¡Dichoso él cuando no es un dios o una diosa quien decide! Aquiles, en el canto I, está sacando su espada contra Agamenón cuando surge Atenea y le pone la mano en la cabeza; ella lo detiene y él obedece. Del mismo modo, cuando Ulises querría matar a las criadas infieles, en el canto XX de *Odisea*, él mismo se contiene («¡Aguanta, corazón!»), pero Atenea surge y... le aconseja dormir. La poesía de Homero prepara los análisis del siglo V ateniense, pero se mantiene todavía en el terreno de lo concreto, mezclada con la acción, rápida y viva; muestra hombres; muestra al hombre; pero nunca ofrece un retrato razonado, y menos aún una ciencia.

Para llegar a ello, habría que esperar a ver el espíritu griego, tan poderosamente presente en estos inicios de la literatura griega, y descubrir la expansión intelectual de Atenas en el siglo V.

Entonces habría de surgir el verdadero milagro, no el de Atenas, sino el de los atenienses.

Capítulo 2

A propósito de tres versos de Píndaro

Entre *Ilíada* y el siglo V ateniense, pasamos sin detenernos por muchos autores. Sin embargo, destellos luminosos, aquí o allá, atraen la mirada. Y entonces sentimos cargo de conciencia, porque resulta que tal texto o tal otro sugiere una forma distinta de decantación, de simplificación y de paso a lo esencial, que se sitúa incluso antes que la expresión de las ideas o los sentimientos. Podemos elegir uno, entre muchos, y preguntarle su secreto. Será un pasaje de Píndaro, pero no uno en el que se inscriben los misterios de la religión o la tensión de los combates, sino un pasaje de apariencia modesta, que se reduce a un simple gesto. Se trata del final de *Nemea* X.

Píndaro cuenta el mito de Cástor y Pólux. Estos dos hermanos gemelos, nacidos de dos padres diferentes, uno el propio Zeus y el otro un simple mortal, vivían un día entre los bienaventurados y otro entre los mortales. En principio, según Píndaro, Cástor murió en combate y Pólux era inmortal; pero la desesperación de Pólux conmovió a Zeus, quien le ofreció, si así lo prefería, compartir el destino de Cástor y asociarlo al suyo: pasar cada uno la mitad del tiempo bajo tierra y la mitad en el cielo. Píndaro prosigue sin dilación hasta llegar al fin de la oda:

> Cuando Zeus hubo hablado así, él no dudó entre ambas decisiones; volvió a abrirle los ojos y luego devolvió la voz a Cástor, el de broncíneo correaje.

En primer lugar, podemos detenernos en el propio mito, tal como lo presenta Píndaro. Parte de un dolor humano y fraternal, cuando Pólux exclama entre lágrimas:

> Padre Cronida, ¿no habrá ningún remedio de estos sufrimientos?

> Ordena para mí también la muerte junto con éste, soberano. Se queda sin estima el hombre privado de sus seres queridos [1].

Para los héroes de Píndaro, para quienes la gloria lo es todo, esta declaración final es estremecedora. Pone de relieve la fuerza del vínculo entre los dos hermanos.

Pero es todavía más extraordinario ver que, ante esa ternura y esa pena, Zeus cede. Se conmueve y renuncia a sus decisiones iniciales; lo que nos invita a pensar en la piedad de Zeus en *Ilíada*.

Es más; todo el mito ilustra el estrecho vínculo entre el mundo de los dioses y el de los hombres: dos gemelos, uno hijo de un dios y el otro de un mortal, dos hermanos que viven un día con los dioses y otro con los hombres, y, para acabar, un dios que se deja guiar por un hombre...

Y más aún: ese dios le deja elegir libremente.

Porque cabría esperar que Zeus, habiendo cedido, respondiera: «La decisión está tomada.» En lugar de esto, responde: «Aun así, he aquí que te concedo esta elección *(haíresin)*: si lo que quieres es (...) tal suerte te corresponde; mas si abogas por tu hermano, y tu intención es hacer con él partes iguales de todo...» Zeus pone en manos de Pólux su libertad. Hace algo más que ceder: negocia con él, sin forzarlo en ningún sentido. El hombre, aquí, es incluso más importante que en Homero. Del mismo modo que Pólux se solidariza con su hermano, los dioses se solidarizan, esta vez, con los hombres.

Y esto no es todo: cabría esperar que Pólux eligiera y que Zeus actuara en consecuencia, ¡pero no! En el extraordinario atajo de los últimos versos, que hemos entresacado y citado, no hay respuesta: sólo hay un gesto, y éste es de Pólux. Es él, y no Zeus, quien, sin una sola palabra, resucita a Cástor gracias al poder que le ha otorgado Zeus mediante su ofrecimiento. No sólo ha elegido el hombre, sino que a él le corresponde el gesto que confiere la inmortalidad a aquel que ama.

---

[1] Y añade: «Pocos entre los mortales en la adversidad son los amigos fieles»; y aquí esta noción de fidelidad es importante, pues se les supone fieles a los dioses (54: «¡Con razón es de fiar la raza de los dioses!»); incluso la elección de Pólux ilustra este vínculo.

En *Ilíada* hablamos de «El hombre en primer plano»: constatamos que el mismo rasgo se encuentra, de modo notable, en el mito que Píndaro se recreó en evocar y en el gesto que lo concluye.

Sin embargo, la fuerza del atajo por el cual todo desemboca en ese gesto del propio Pólux no se limita a la opción del protagonista: lo encontramos, en detalle, en la imponente simplicidad de las palabras.

Es factible que una traducción no la refleje como es debido —la citada aquí es nuestra interpretación—; y ello porque las verdaderas explicaciones de los textos suelen ser la comprobación de lo intraducible; más aún, si resulta necesario proceder a críticas, más vale formular éstas en contra de uno mismo.

En primer lugar, señalemos la rapidez. Zeus habla y Pólux responde con un gesto. ¿Pólux? Sí, aunque en griego ni siquiera es nombrado... Para ir más deprisa y porque sólo se piensa en él, su nombre no se repite como en la traducción; es «él», o más bien no es nada, ya que en griego no son necesarios todos los pronombres, a menudo evidentes, que exigen otros idiomas. Por otra parte, incluso antes de este «él» o de esta ausencia de «él», exactamente al principio, vemos, contrariamente al orden normal de la oración griega, la negación: aparece aquí para descartar la posibilidad de duda por parte de Pólux, así como para ceder inmediatamente el lugar al gesto.

Esto ya constituiría por sí solo un interesante movimiento de extraordinaria densidad, pero en el momento de pasar al gesto cómo no advertir otro escorzo, aún más importante: no hay una sola palabra de explicación psicológica, no hay una sola palabra para describir los sentimientos de Pólux. El poeta no dice, como lo haría un autor moderno: «Pólux, no atendiendo más que al amor por su hermano, impaciente, lleno de agradecimiento hacia Zeus, renunciando con gozo a su inmortalidad», u otras fórmulas del mismo tipo.

Este silencio recuerda a Homero, así como la brevedad de sus explicaciones y a veces su omisión. Cuando, en el canto I de *Ilíada*, Tetis oye a su hijo que le implora, el texto dice así: «Oyóle la venerada madre desde el fondo del mar, donde se hallaba a la vera del padre anciano, e inmediatamente emergió, como la niebla...» (359-360); advertimos la misma prisa, dibujada en un movimiento, sin explicación ni comentario. Y, en ambos casos, el amor que inspira el gesto se destaca con más fuerza.

Quizá en parte por ello, estos gestos de los primeros poetas parecen cargados de una intensidad tan ejemplar: desnudos, revisten una especie de evidencia y de necesidad. De alguna manera se convierten en ejemplos límite.

¿Cuál es pues el gesto de Pólux en Píndaro? Es casi abstracto. No toca, como un curandero, la frente o los párpados de su hermano: sólo vemos el resultado, que consiste en reanimarlo, o más exactamente en «liberarlo» (el verbo es *analyo*, que quiere decir «desatar», «soltar»). Cástor abre los ojos y después recupera la voz, en este orden, como un hombre que despertara de un simple sueño.

En definitiva, mientras que a Pólux no se le nombraba, en la prisa de su decisión, las últimas palabras de la oda son para nombrar a ese joven resucitado, que parece nacer ante nuestros ojos. Un adjetivo recuerda el bronce, que es importante en toda la oda [2], y lo hace con una palabra rara, no documentada con anterioridad. Después el nombre estalla, ataviado con una nueva vida, sonoro, en lo sucesivo casi inmortal: es «Cástor».

He preferido, en mi traducción, introducir una ligera inexactitud añadiendo el término «su hermano» (son frère) con el fin de dejar «Cástor» en último lugar, donde suena cual un acorde mayor*. Aquí se hace necesario justificar semejante libertad. Se basa ella en el hecho de que, casi siempre, las palabras que cierran una estrofa añaden a ésta un valor suplementario. En el verso 80 de *Los persas*, de Esquilo, la antistrofa acaba, en referencia a la gloria de Perseo, diciendo: «El hijo de la lluvia de oro, mortal e igual que los dioses»; y recuerdo yo el

---

[2] El personaje en honor de quien fue escrita la oda había vencido en el certamen de Hera, en Argos, en donde el premio era un escudo de bronce: véase el verso 22. El bronce es citado en todas las tiradas de la oda.

* Este párrafo guarda vinculación con el tercero de la página.63, así como con la primera cita destacada de este capítulo. La traducción española de que nos valemos podría hacer prescindible la totalidad de este párrafo. Sin embargo, por su referencia a Esquilo, a Leconte de Lisle y a su propia traducción (al francés), resulta interesante mantenerlo en el desarrollo del texto como aproximación al método de trabajo de la autora. En francés, la cita destacada de la página 61 termina: «Il ranima les yeux, et ensuite la voix, de son frère cuirassé de bronze, Castor.» En cuanto a la versión de Leconte de Lisle, reza ésta: «Tel qu'un dieu et issu de la pluie d'or.» *(N. del E.)*

malestar que experimenté al ver estragado este final en la traducción (al francés) de Leconte de Lisle: «Semejante a un dios y nacido de la lluvia de oro.» En ese antiguo malestar tiene su origen mi deseo de hacer resonar en el final de la oda el nombre de aquel que renace, Cástor.

Quizá esto sea muy importante aquí en la medida en que este final es extraño: no es habitual que Píndaro cierre una oda con el mito. Lo normal es que lo sitúe en el centro. Aquí, todo se detiene en ese gesto. Como dice Jacqueline Duchemin: «El poeta nos deja en esa luminosa impresión: no tiene nada más que añadir.[3]»

Finalmente, resulta que la elección de Pólux, que clausura la estrofa y la oda, había sido anunciada al comienzo del mito (57 y sigs.); por tanto, concurren, por un lado, la densidad de una brevedad extrema, y, por otro, la insistencia que una composición sutil confiere a esta evocación.

No son más que tres versos, muy sencillos; pero he aquí que, por las razones que hemos señalado, nos dejan con una imagen que resulta estremecedora, como lo sería un auténtico milagro.

Esta economía de medios es característica de Píndaro, pero ofrece el perfecto modelo de un arte que, de hecho, es griego y que se prolonga de modo constante en toda la gran poesía clásica. En Homero, la imagen del joven muerto que, en la contienda, yace «en el suelo, sobre un gran espacio, envuelto en un torbellino de polvo y olvidado del arte de guiar los carros», citada en el capítulo anterior[4], debe en parte su fuerza al escorzo que opone al yacente, no sólo al ruido que lo rodea, sino al recuerdo de las actividades de la vida. También aquí la fuerza de la evocación está ligada a la simplificación de líneas.

Además, en Píndaro y en Homero, de esta simplificación de líneas se desprende lo esencial: no sentimientos raros o sutiles, sino experiencias fundamentales, como el afecto entre dos seres, la vida y la muerte. Esto era cierto para Aquiles, cuando lloraba sobre Patroclo y estaba dispuesto a dar su vida para vengarle, y también lo es para el Pólux de Píndaro, cuando llora sobre Cástor y renuncia por él a una inmortalidad que éste no compartiría.

---

[3] *Pindare poète et prophète*, pág. 181.

[4] Cf. pág. 35.

Éstas son emociones que pueden conmovernos a todos. Asimismo, cada uno de nosotros puede reconocerse, ciertamente no en la resurrección de Cástor, pero sí en el dolor de Pólux y en su deseo de obtener, a cualquier precio, su resurrección. El sentimiento es profundamente humano, recayendo, como en Homero, en un héroe un poco superior al hombre: Pólux obtiene aquí algo que los hombres no obtendrían nunca; al mismo tiempo, su sentimiento es tan intenso que representa un modelo del amor fraterno, aunque en sí mismo tal sentimiento nos es conocido y cercano a todos nosotros. En un gesto, en unas pocas palabras, ese héroe que sólo existe para ese gesto único encarna para siempre una aspiración esencial.

La tendencia es por tanto la misma que en Homero, sólo que aquí descubrimos otra forma de expresión. No hay en estos pocos versos ningún análisis, ningún deseo de lanzar una idea: hay un ejemplo concreto tan intensamente dibujado que se convierte en portador de una abstracción.

¿Podrá parecer que ese rasgo está demasiado disimulado y que no se percibe, en la expresión, prueba tangible de la ampliación que estamos intentando describir aquí? En tal caso, podemos referirnos a otro ejemplo, más explícito, en el que se inicia la expresión de lo abstracto, a propósito de una imagen muy concreta. Llamaré por tanto, del mismo modo que la justicia cita a testigos, al lado de Cástor cuando despierta de la muerte, a la imagen de otro héroe pindárico, que surge también al final de una oda. Se trata de *Olímpica* X e, igualmente, de los últimos versos. En ella, Píndaro no hace otra cosa que evocar la belleza del joven vencedor a quien está destinada la oda. Y resulta que la brevísima descripción del joven deja percibir claramente cómo lo concreto se convierte en portador de abstracción:

> Al hijo seductor de Arquéstrato he elogiado, pues le vi vencer con la fuerza de su puño junto al altar de Olimpia en aquella ocasión: poseía esa mezcla de hermosura externa y lozanía que antaño a Ganimedes libró de la muerte, que a nadie respeta, con la ayuda de la Cípride.

Hasta la palabra «lozanía», nada sorprende al lector moderno. Encuentra una imagen radiante, evocada con palabras sencillas, y a la

que el altar de Olimpia otorga una majestad ya algo intemporal. Nos hace pensar un poco en todas las estatuas de atletas, de *kuroi*, que se ven en los museos, y que atestiguan, de modo casi impersonal, la belleza del cuerpo humano ennoblecida por las competiciones sagradas.

De hecho, observamos que no hay una sola palabra que trate de hacer más precisa e individual esa silueta que, sin embargo, Píndaro afirma haber visto. El héroe no es bajo ni alto, rubio ni moreno, orgulloso ni modesto. Sólo es bello y joven[5].

Y luego, en las últimas palabras, en los últimos versos, surge —y aquí reside la sorpresa— una presencia mitológica: el poeta compara al joven atleta con Ganimedes. Sabemos que Ganimedes era un joven originario de Troya extremadamente bello: Zeus lo raptó e hizo de él, en el Olimpo, su copero, convirtiéndolo por tanto en inmortal. Por ello, Píndaro puede decir que «con la ayuda de la Cípride» —es decir de la diosa del amor, ya que el amor es aquí la causa— la belleza del joven rechazó la brutal muerte[6].

Esta alusión a Ganimedes es en cierta medida una comparación: el joven vencedor goza de esa belleza adolescente que era propia de Ganimedes. De esta forma se produce una ampliación: pasamos del caso concreto al tipo, del hombre a la forma estilizada del mito.

Pero de este mismo modo vamos más allá, porque Ganimedes no es sólo otro adolescente comparado con el primero: es el modelo mismo de la belleza, del que Homero dice que es «el más hermoso de los hombres». Y escapa al tiempo, ya que goza no sólo de la inmortalidad del Olimpo sino de la que pertenece al mito y al prototipo. Con él, la idea misma de la belleza entra en escena, haciéndolo también todos los bellos adolescentes. El mito posee, en sí, valor de referencia universal.

---

[5] Incluso es muy joven, ya que (lo sabemos por el propio título de la oda) fue vencedor en el pugilato de niños, y la primera palabra citada del texto es en griego *paîda*, el hijo, pero también el niño.

[6] Homero, siempre tan reservado, parece ignorar el papel del amor en el rapto de Ganimedes, cuando escribe en el canto XX (234 y sigs.): «... el divino Ganimedes, el más hermoso de los hombres, a quien arrebataron los dioses a causa de su belleza para que escanciara el néctar a Zeus y viviera con los inmortales.»

Por último, podemos señalar que, en la presentación, no se trata de una comparación en el sentido habitual del término. Píndaro no dice: «Era bello como Ganimedes, que...»; dice «Le he visto participando de la belleza, que...» Aquí, el paso a lo abstracto se hace aún más sensible y la identificación es también más completa. El caso es el mismo para el joven vencedor y el héroe mítico, y todo ocurre como si el adolescente humano se borrara para dejar ver su doble perfecto e imperecedero.

Una vez más, no hay una sola palabra que exprese la generalidad, pero la generalización es, sin embargo, no sólo evidente sino deslumbrante.

Al mismo tiempo entendemos que todas esas evocaciones míticas, con las que se engalanan las odas, corresponden siempre más o menos a un mismo movimiento de ampliación que convierte a los hombres en héroes, y a los éxitos en los juegos anuales en modelos originarios de su gloria, y que de antemano ya engloba lo universal.

Sin embargo, puede surgir aquí otro tipo de duda. Estos dos ejemplos se hacen eco el uno al otro, en la medida en que resulta que ambos evocan, al final de una oda, un tránsito hacia la inmortalidad. Fue el caso de Cástor y el de Ganimedes. Este acercamiento podría llevarnos a pensar que, si Píndaro tiende, como Homero, hacia lo universal, no comparte con él ese sentido agudo de la condición humana, marcada precisamente por la muerte, ni esa noción de un contraste radical que opone en ese punto a dioses y a hombres.

Nada sería más falso.

De modo idéntico al de Homero, Píndaro fue plenamente consciente del abismo que, como es natural, separa a los dioses de los hombres. Incluso insistió, como lo hiciera poco después Herodoto, en las fluctuaciones de la vida humana. Y expresó ese sentimiento en versos de alcance muy general y cuya fuerza de evocación logró que sean todavía hoy constantemente citados. Ofreceremos aquí dos ejemplos, muy célebres. Su propia yuxtaposición muestra la importancia del tema y sus posibles variaciones[7].

[7] Un tercero, más complejo, podría añadirse. Con menos brillantez, expresa el mismo pensamiento; se trata del principio de *Nemea* VI: «Una sola es la

> Dios es quien impone todo límite a las esperanzas, dios, que da alcance incluso al águila alada y que adelanta al marino delfín, que doblega a los mortales altivos y a otros concede gloria inmortal. *(Pít.*, II, 50-53.)

> En poco tiempo crece la felicidad de los mortales, pero del mismo modo se derrumba, sacudida por abominable sentencia. ¡Seres de un día[8]! ¿Qué es cada uno? ¿Qué no es? El hombre es el sueño de una sombra. Mas cuando llega el don divino de la gloria, se posa en los hombres un luminoso resplandor y una existencia grata. *(Pít.*, VIII, 92-100.)

El primero de los textos sólo retiene la debilidad de los hombres; el segundo parte de esa debilidad y la subraya aún más para compensarla con momentos de brillo. Esta última visión es muy característica de Píndaro, que sabe exaltar la gloria, la poesía y la belleza, y que, además, dedica sus odas a esos momentos, ya que se trata siempre de la gloria ligada a una victoria humana.

Sin embargo, todo aquello que transgreda los límites humanos y pretenda desafiar a los dioses se castiga y condena severamente: una infracción de este tipo suscita el primero de los textos, que exactamente antes del pasaje citado relata el mito de Ixión. Ixión era un criminal al que Zeus había aceptado purificar, y que, a pesar de todo, intentó violar a Hera: desde entonces da vueltas sobre una rueda en llamas lanzada por los aires. Los dioses ofendidos pueden castigar a los mortales de modo memorable.

La evocación de estos textos otorga nuevo esplendor a las visiones

---

raza de los hombres y de los dioses; el aliento de ambos procede de una única madre, mas nos separa el distinto reparto de todos los poderes, pues nada somos los unos, mientras que el cielo broncíneo permanece eternamente como sede firme de aquéllos. Aun así, en algo nos acercamos a los inmortales, ya sea en superioridad de espíritu, ya en nuestra naturaleza, aunque no sabemos qué meta nos trazó el destino para correr cada día ni tras cada noche.»

[8] El sentido es sobre todo «cuya vida cambia día a día»: cf. H. Fränkel, «Man's ephemeros Nature according to Pindar and others», *Trans. of the American Philol. Association*, 77 (1946), 131-145 (este punto ha sido discutido).

de inmortalidad especificadas con anterioridad. Muestra que tales «dichas» son excepciones, debidas a una rara benevolencia de los dioses. Les confiere así un aura sagrada y las sitúa en un marco muy general, que no deja de habitar el pensamiento de los poetas griegos y que enfrenta siempre, de modo latente, los polos opuestos de la condición humana.

Este sentimiento tan fuerte de la condición humana está, de hecho, presente en la obra, concediendo valor a los dos excelentes ejemplos citados. Incluso en el mito de Cástor y Pólux, Píndaro recuerda, poco antes del pasaje citado, y a propósito de un enemigo de los dos jóvenes: «Dura es la disputa para los hombres contra los más poderosos» (72). Después vemos a Cástor moribundo y a Pólux llorando: todo ello está vagamente presente en la mente del lector y otorga al gesto final la dimensión de un don excepcional, realizado por un dios todopoderoso. El elogio del joven vencedor, comparado con Ganimedes, es precedido por versos sobre «la flecha de ígnea mano que lanza Zeus tonante, rayo ardiente en armonía con toda victoria» (80-84). Todas estas imágenes de victoria y de inmortalidad se sitúan en un marco de adoración temerosa.

En cuanto a la tendencia abstracta que adquiere habitualmente, en otros lugares, la poesía pindárica, habremos observado que, en las fórmulas citadas aquí como testigos, nuestro poeta habla, al igual que Homero, de «mortales» y de «el hombre»[9]. Y de hecho, esta vez llega a extraer abiertamente, en una formulación abstracta, la idea concerniente a la vida humana en general. Tras la descripción concreta de un gesto, que reviste valor simbólico, y la de la comparación que amplía de pronto la evocación concreta, hallamos la evocación general: ya no está latente, sino triunfalmente proclamada.

Estos dos últimos pasajes, presentados para demostrar que Píndaro conocía bien los límites humanos, confirman, accesoriamente, el alcance general que tiende a tomar su poesía. Así nos conducen de nuevo a lo que era el objeto mismo de este examen.

Éste pretendía mostrar, a partir de dos ejemplos, una primera manera de tender hacia lo general, que interviene incluso antes que las ideas formuladas en las obras, así como descubrir a través de ello otro

[9] Véase *brotón* en *Pít.* II, 51 y *Pít.* VIII, 92; *ánthropos* en *Pít.* VII, 96.

medio de encaminarse hacia lo abstracto, haciéndolo surgir directamente de lo concreto.

Si esta manera de proceder es en verdad característica del arte griego, debe entonces encontrarse en otros lugares. Y, en efecto, en torno a estos dos ejemplos nos encontramos con que surgen muchos paralelos.

En primer lugar —el propio ejemplo de Píndaro nos invita a hacerlo—, podemos pensar en el arte griego contemporáneo de sus poemas.

En absoluto es éste el lugar para estudiar el arte griego; y dejaré a los especialistas la responsabilidad de hablar de ello. Sin embargo, a pesar de todo, las imágenes evocadas aquí —Cástor y Pólux, un joven atleta vencedor, Ganimedes— nos han ofrecido a lo largo de estas páginas la aparición de figuras viriles, a la vez concretas y simbólicas, que no pueden dejar de hacernos pensar en las innumerables estatuas de jóvenes perfectos, de *kuroi* y de héroes que el arte griego nos legó en tan gran número. Ya las mencionamos a propósito del joven vencedor de *Olímpica* X; podríamos pensar en ellas a propósito de muchos textos de Píndaro: les hacen eco, irresistiblemente.

Y encontramos en ellas los diferentes rasgos que hemos destacado a propósito de Homero y, después, de Píndaro.

Una de las fórmulas empleadas era «El hombre en primer plano». Y de hecho, muy pronto, la escultura griega abandonó los monstruos y se concentró en el hombre. *Kuros* o *kóre*, el objeto representado, es, en la mayor parte de los casos, humano. Y, sobre todo, las propias divinidades se parecen a los hombres: en la mayoría de las composiciones, sólo una pequeña diferencia de tamaño las distingue [10].

En cambio, ya recordamos, en lo que respecta a la poesía, el sentimiento constante de la superioridad divina. Ahora bien, en la escultura los dioses siguen siendo, a pesar de todo, un poco más grandes; y, sobre todo, las imágenes humanas siempre se presentan en un contexto sagrado. Los hombres realizan ofrendas a Apolo; las jóvenes, a Atenea. Las imágenes conservan una especie de recogimiento lleno de dignidad, que concuerda con ese papel y que lleva a percibir, inconscientemente, una dimensión sagrada.

[10] Véase sobre este punto nuestra Conclusión, pág. 243.

Por último, se ha señalado en el arte literario la simplicidad de líneas. De hecho, las estatuas de la época arcaica están en general de pie, inmóviles; sus ropas cuelgan en pliegues ordenados; sus bocas son regulares. Y parece que sus rostros serenos no miran nada. El parecido, la psicología, el aspecto anecdótico están ausentes la mayoría de las veces.

Sin duda era más fácil así; y los manuales de historia del arte no dejan de maravillarse del «progreso» del arte, al mostrar cada vez más el movimiento, la vida y diferentes expresiones en los rostros. La evolución es, en efecto, innegable. Sin embargo, también podemos decir que Homero no poseía todavía la técnica del análisis psicológico: esto es igualmente cierto, pero ¿acaso tenemos por ello la impresión de que está incómodo, de que lo intenta y no lo consigue? En realidad, en los dos campos faltan los medios porque no han sido buscados, porque la preocupación y el interés se hallaban en otra parte. Y el resultado es que nos encontramos frente a un arte diferente, que comporta algo de más inmediato y de más absoluto que el de épocas posteriores. Los dos casos son paralelos.

Además, ya que uno de los ejemplos de Píndaro citados aquí era el de Ganimedes, podemos recordar un famoso grupo de terracota de principios del siglo V que representa a Zeus raptando a Ganimedes. El dios tiene el brazo alrededor de la cintura de Ganimedes. Ganimedes es más pequeño, lo que desde todo punto de vista es normal. Sin embargo, en ese grupo, que sugiere el poder de los dioses y su interés por los hombres, no hay rastro alguno de lucha ni, a la inversa, de ternura; cada uno de los personajes mira hacia un lado diferente, no tienen expresión. Y de esa ausencia de caracteres anecdóticos se desprende una especie de gravedad, como si no viéramos más que la idea misma de ese joven elegido un día por el dios.

Reconocemos ahí —las mismas palabras lo sugieren— esa tendencia a lo universal que percibimos en Píndaro en el seno mismo de la pura representación concreta.

Nos puede parecer extraña la fórmula en el caso de Zeus raptando a Ganimedes, ya que la propia aventura resulta excepcional. Pero ¿qué importa? La resurrección de Cástor no lo era menos. Y, en Homero, ni la desesperación de Aquiles ni su rabia destructora eran casos corrientes. Hay que insistir en que ni los héroes ni las acciones son en sí uni-

versales: todo obedece a la manera en que el poeta ha hecho de ellos los símbolos de situaciones o de sentimientos esenciales al hombre. Un símbolo cuenta lo humano en más grande, en más raro, en más bello: en absoluto es una media o un retrato robot; traduce la idea. Precisamente por ello el artista ha descartado (o ignorado) todo aquello que respondía a la anécdota o a la psicología. Y para contar mejor la idea ha descartado (o ignorado) las diferencias individuales.

Es cierto que Aquiles y Ulises no se parecen; serán por consiguiente símbolos de otras situaciones o de otros sentimientos humanos. Sin embargo, esas situaciones y esos sentimientos aparecerán siempre en su forma esencial, modelo de todos los casos análogos.

Del mismo modo, la escultura griega de la época arcaica nos ofrece toda una serie de jóvenes, hombres y mujeres, que parecen ser cada uno de ellos «el hombre joven» y «la mujer joven». Y aquí también los historiadores de arte se maravillan al ver cómo el artista supo marcar las diferencias; por ejemplo, se muestran admirados ante el semicírculo de los *korai* del Museo de la Acrópolis: ésta es una campesina, aquélla una aristócrata; ésta lleva una falda muy sencilla, aquélla es alta y orgullosa... Por supuesto que tienen razón. Lo que no quiere decir que para nosotros, sentados ante ese semicírculo de jóvenes mujeres, de semejante sonrisa desconcertante, la impresión sea la de una especie de anonimato. Su famosa sonrisa, que podemos calificar de convencional, y que podemos atribuir a una especie de incapacidad para precisar las expresiones, reviste, por su propia imprecisión, así como por la similitud que acerca a cada una de ellas a todas las demás, una importancia acrecentada. Da la impresión de que esas jóvenes mujeres guardan para sí un secreto precioso, un misterio que no quieren revelar y que se sienten orgullosas de esconder, así como los largos pliegues de sus vestidos ocultan sus cuerpos. Y allí están, con el mismo gesto, o casi semejante, muy sencillas, muy erguidas. Han prescindido de las pequeñeces individuales; las estatuas no son en absoluto retratos; a pesar de las diversidades, son la ofrenda perfecta de la belleza humana a una diosa.

Esa sonrisa arcaica desaparece pronto, aunque en las obras ya más clásicas volvemos a encontrar siempre la misma tendencia. Hemos visto antes el elogio que hace Píndaro de un joven vencedor olímpico. Aproximadamente el mismo año en el que el adolescente vencía en

Olimpia en el pugilato, otro vencedor triunfaba en Delfos en la carrera de carros, y hemos conservado la estatua del que conducía el tiro; es muy famosa y se llama *El auriga*.

El auriga es una estatua de bronce. El hombre se mantiene erguido y viste una larga túnica de pliegues regulares. El antebrazo se alza, en perpendicular, para sostener las riendas. El peinado es impecable; el cuello, rígido; y los ojos, cuya intensa mirada, gracias a las piedras de color, todo el mundo admira, miran en realidad fijamente hacia delante, al vacío. También ellos, aunque son intensos, carecen de expresión. ¿Es éste un auriga en particular? ¿Es un auriga? ¿O bien «el auriga»? Es más bien un hombre que ha sabido desempeñar su función y que lo sabe, como sabe lo que debe a los dioses. Es el cochero victorioso, tal como el joven atleta alabado por Píndaro era el bello adolescente. La pureza de líneas restituye a la imagen de bronce la dimensión de lo universal.

¿Será esto lo propio de un período y una forma de arte bien localizada en el tiempo? A juzgar por los textos literarios, constatamos que no: se trata sólo de un período en el que es más visible que en otros.

En realidad, desde el momento en que somos conscientes de su existencia, observamos que ese rasgo aparece ya en Homero.

Ya existía en él, antes de todos los caracteres propios señalados en el capítulo anterior; determinaba, en el principio mismo, la forma de su poesía.

Algunas semejanzas con Píndaro, brindadas por casualidad, así lo sugieren. Nos recuerdan que, antes de las orientaciones básicas, antes de los sentimientos y de las ideas, está la elección de la evocación poética. Antes de las evocaciones de Aquiles o de Patroclo, antes del duelo de Príamo o de Andrómaca, están la elección de esos personajes y la manera de caracterizarlos.

Ya hemos dicho [11] que Homero desechó todos los detalles que otorgaran a esos héroes o a esos sentimientos un valor menos simbólico y más particular. Hablamos entonces de esbozos transparentes: a la luz de los tres versos de Píndaro de los que hemos partido, resulta que esa

[11] Cf., aquí, págs. 26-29.

simplificación de líneas era evidentemente esencial. Y advertimos que quizá la elección de los personajes no lo era menos.

Al igual que Cástor y Pólux, o como Ganimedes, como Ixión, aquellos personajes poseían un pasado lejano; eran conocidos; se identificaban de antemano con un acto, un destino, un carácter. Y Homero no sólo conservó esos rasgos típicos: no conservó sino éstos.

El hecho es tanto más notable cuanto que se trataba en principio de personajes históricos. Pero ¿dónde acaba el mito y dónde comienza la historia? Esos héroes hijos de dioses, que luchan entre los dioses, que oyen a Apolo, ven a Atenea, huyen ante Poseidón, ¿acaso son menos míticos que Cástor y Pólux? La bella Helena, después de todo, ¡era su hermana! ¿Y acaso son menos míticos que Ganimedes, que es pariente del padre de Príamo? Esos mundos se entremezclan, sin que intervenga ninguna ruptura, tratando el arte de Homero a esos héroes como toda la poesía griega tratará a los del mito. Quizá, en última instancia, quede algo de esto en la manera en que más adelante los prosistas tratarán a los personajes de la historia [12].

De ahí proviene esa tendencia a conservar, de un carácter o de una acción, sus contornos claros y simplificados. El ardiente Aquiles —valeroso, impulsivo en la amistad, de genio pronto— es en todo el ardiente Aquiles. Hécuba es una madre de hijos mayores, preocupada y luego desesperada; Andrómaca, una esposa y la madre de un hijo muy pequeño: todas sus esperanzas, todos sus temores se reducen a esa condición. Y Ulises siempre es sagaz y astuto, incluso a veces sin motivo. De ahí a encarnar cada uno de ellos el carácter ardiente, la condición de madre, o bien la inteligencia, sólo hay un paso. Y ese paso lo damos inconscientemente a cada instante. Además, estos héroes se convierten a menudo, en mayor o menor medida, en la imagen de la condición humana. Antes de tratar de sugerirlo mediante argumentos más o menos convincentes, podemos demostrarlo con un ejemplo que es, en verdad, privilegiado: el de Ulises.

Desde la antigüedad se ha visto en Ulises cierta imagen de la humanidad: los sofistas, los cínicos y los estoicos comentaron sus vir-

[12] Los personajes de Heródoto, en particular en los primeros libros, se confunden, como los del mito, con un destino simbólico. Es el caso de Creso, Ciro y Polícrates. Véase, además, aquí, pág. 229.

tudes. Más adelante, a inicios de nuestra era, se incorpora la interpretación alegórica, y las andanzas de Ulises se convierten en el símbolo de las tribulaciones del alma exiliada en la materia; es el caso de Numenio y Porfirio: *El antro de las ninfas* da fe de ello. Calipso se convierte en la imagen del cuerpo que retiene el alma, etc. [13]. Sin embargo, no es éste un fenómeno único, pues podemos seguir en la obra de W. B. Stanford las tomas de posición, las interpretaciones y las cambiantes apreciaciones que han descrito la figura de Ulises, desde Virgilio hasta nuestros días [14]. Los testimonios modernos más característicos son dos obras dedicadas por entero a Ulises y que tratan en realidad sobre la condición humana: son *Ulises*, de Joyce, de 1922, y *Odisea*, de Kazantzakis, de 1938. Sin duda, Ulises se presta a esa perpetua función de símbolo de la humanidad, ya que, al ser un héroe solo contra los elementos y los monstruos, se desvelaba por garantizar su salvación, y, además, está exiliado, expulsado de todos los lugares; pero también se podría pensar que se lo debe a esa simplicidad de líneas que ya en Homero otorgaba a su presencia concreta ese famoso alcance abstracto cuya existencia nos revelan los tres versos de Píndaro [15].

Esto no sólo es cierto en lo que respecta a los personajes. Una vez claro el principio, observamos que todos los relatos de *Ilíada* tienden a descubrir, como hemos visto en Píndaro, un sentido profundamente humano a través de una imagen concreta y particular.

De Aquiles, por ejemplo, el lector de Homero conserva en su mente imágenes diversas de rara intensidad. Una de las primeras es la de Aquiles desesperado por la muerte de su amigo, tendido en el suelo, como si él mismo estuviera muerto; y el verso que lo describe es el mismo que sirve en otro lugar para un muerto, ya que «se tendió en el polvo, ocupando un gran espacio» [16]. Derrama ceniza sobre su cabeza. A su alrededor, las esclavas dan gritos y se golpean el pecho. En seguida acuden Tetis y todas las Nereidas y rodean a Aquiles, «cuyo gran corazón des-

[13] Véase F. Buffière, *Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*, París, Les Belles Lettres, 1956 (un estudio de 678 págs.).

[14] *The Ulysses Theme*, Oxford, 1968.

[15] Expusimos esta idea en el Congreso de la FIEC en Dublín; véase Capítulo I, nota 1.

[16] Véase, aquí, pág. 35.

hacíase en suspiros». Esta no es una escena que parezca discreta, ni rápida. Sin embargo, lo discreto y rápido es que Aquiles, tan obstinado hasta ese momento en rehusar el combate, se convierte, sin que Homero nos lo diga, en otro hombre. Desde que habla a su madre, está decidido a volver al combate y nada podrá retenerle. En otras palabras, por una simple visión concreta, sin comentarios ni explicaciones, Homero muestra de qué es capaz el dolor, con el doble sentimiento que lo acompaña y que hace que no se desee vivir más y que sólo se aspire a vengar a un muerto. Y aquí es necesario utilizar el impersonal y decir «un muerto», ya que todos los análisis y todos los comentarios serían, necesariamente, particulares y más o menos complejos: el gesto de duelo es sencillamente humano y se convierte en símbolo de todos los dolores humanos.

Después, en efecto, Aquiles retorna al combate y en él es donde, a último momento, su caballo le anuncia su muerte inminente; ahí es donde responde que poco importa; y es ahí donde el canto acaba con un solo verso, de una brevedad digna de Píndaro: «Dijo; y dando voces, dirigió los solípedos caballos por las primeras filas» (XIX, 424). ¿De qué servirían las palabras? Tras la imagen de la postración surge la del guerrero que se lanza a la batalla, hacia la venganza y hacia su propia muerte, sin vacilación y sin comentario del poeta.

Este alcance abstracto del gesto simbólico está presente en toda la obra de Homero: ¿acaso no está en la descripción de Nausícaa cuando acoge al náufrago Ulises o bien en la de Penélope cuando teje su tela en obstinada espera?

En el capítulo anterior comenzamos por analizar, en Homero, las ideas y los sentimientos, tratando de señalar aquello en lo que radica su originalidad y es característico de Grecia. Pero más allá de esos sentimientos e ideas, en el principio mismo de ese arte ya existía la misma tendencia. Consiste en simplificar las líneas de una descripción concreta y en otorgarle, mediante esa misma simplificación, un sentido más rico y, de modo latente, más universal.

Los versos de Píndaro eran tan breves y tan fuertes que esa tendencia ya no podía escapársenos.

Por lo demás, la encontramos de modo casi constante en todas las obras que separan a Homero de Píndaro.

Sin embargo, existe una diferencia. En Homero, la dimensión universal de la obra aparecía en una mezcla estrecha y constante de las dos formas de universalidad: la que se expresa a través de ideas o sentimientos tendentes a lo universal y la que se expresa mediante la elección de hombres y acciones que sugieren lo universal a partir de lo concreto. Ahora bien, toda la poesía que sigue, hasta el siglo V, es mucho más abstracta en el tono. Le gustan las máximas generales; afirma principios; da lecciones de moral. Sin embargo, es evidente también que, por momentos, en esa trama gnómica surgen imágenes concretas, de valor simbólico, que revisten de pronto una presencia viva, pero que expresan lo abstracto de manera indirecta.

Exactamente después de Homero, hallamos a Hesíodo. Uno de sus poemas está dedicado a los mitos divinos, el otro es una serie de consejos, a la vez morales y prácticos, que Hesíodo dirige a su hermano. Ahora bien, las imágenes del mito surgen en medio de esos consejos a cada instante: explican y simbolizan. El mito de Pandora y el mito de las razas son de este modo advertencias hechas en imagen. Para simplificar, podemos citar uno más modesto, en el que se trata de la justicia y que tiene aspecto de fábula, concreta y terrible.

> Ahora diré una fábula a los reyes, aunque sean sabios. Así habló el halcón al ruiseñor de abigarrado cuello, mientras lo llevaba muy alto en las nubes tras haberlo capturado con sus uñas; éste, atravesado por las curvadas uñas, miserablemente se lamentaba; áquel, de manera altiva, le dijo estas palabras: «Infeliz, ¿por qué estás chillando?, ahora te tiene uno mucho más fuerte, de esta manera irás por donde yo te lleve, por muy cantor que seas, y te comeré, si quiero, o te soltaré. ¡Insensato quien quiera compararse a los más poderosos!; se priva de la victoria y además de infamias sufre dolores.» Así dijo el halcón de vuelo rápido, ave de amplias alas. Perses, tú escucha el recto proceder y no hagas crecer la soberbia; pues la soberbia es mala para el infeliz mortal... (*Los trabajos y los días*, 202-214).

El primer verso y los últimos de la cita forman parte de un análisis moral, muy general, y de una advertencia válida para todos. Pero el cuerpo de la cita es un apólogo, que ilustra el mal contra el que se orienta todo el análisis. Ofrece una imagen límite y hace que el halcón pronuncie, en pleno cielo, palabras más crueles y más realistas que las

que nunca pronunciarían los defensores del derecho del más fuerte, cuyo exponente más osado sigue siendo el Calicles de Platón, otra figura viva imaginada para encarnar un extremo. Además, el apólogo de Hesíodo no es un ejemplo moral: el halcón no se enfrenta con alguien más fuerte que él. Es sólo una imagen concreta, extrema, inolvidable, que viene a sostener la predicación de un contraejemplo y a darle su fuerza.

Tenemos por tanto, aquí, un relato concreto de alcance abstracto, un caso imaginario de significación universal. La unión de este ejemplo con reflexiones generales es característica de la poesía arcaica.

Volvemos a encontrarla cuando, transcurrido casi un siglo, hallamos a los primeros poetas líricos.

El arte de Safo, *a priori*, es uno de los más personales y directos. Habla de sí misma; dice «yo»; describe sin disimulo lo que siente; y, sin embargo, podemos señalar en su obra el mismo juego entre las dos formas de universalidad.

Es el caso, por ejemplo, del Fragmento 27 Reinach. Parte aquí de una idea muy general y presentada bajo forma abstracta: los gustos varían, dice, pero para ella nada vale tanto como el objeto amado [17]. Después, pasa a la evocación mítica, hablando de Helena, para volver del mito a su propio caso por un cauce algo diferente (ya que la lógica de las demostraciones es todavía poco segura)[18]. La alternancia da lo que sigue:

> Muy fácil es hacer esto comprensible a todo el mundo: pues la mujer que tuvo ocasión de ver tanta y tanta belleza masculina, Helena, a aquel varón consideró más guapo, que todo el esplendor de Troya echó a perder. Y ya no pensó más en su hijo ni en sus queridos padres, sino que se dejó llevar muy lejos, de la mano de Cipria, enamorada. Así

[17] No se trata en absoluto de un retorno a lo individual: se trata de una *opinión* individual. Sin embargo, esta opinión es también un sentimiento que ella confiesa. ¡Hay varios grados tanto en lo particular como en lo general!

[18] La historia de Helena se introduce para mostrar la ceguera de los gustos, pero se vuelve al caso de Safo y Anactoria mediante versos inciertos que utilizan el hecho de que Helena «olvidó» a los suyos porque estaban ausentes. Esto explica el malestar de los no especialistas: así, B. Ledwige sustituyó, en su traducción, estos dos versos por «Esto me recuerda...»

> de voluble es siempre la hembra si una piensa, ligeramente, en el presente nada más. Ninguna se acuerda ya de Anactoria, porque no está a nuestro lado. Y, sin embargo, a mí me gustaría más poder contemplar sus andares graciosos, y el claro brillo de su cara, que los carros de guerra de los lidios y a sus guerreros de a pie armados de punta en blanco. (5-20.)

Aquí, una vez más, el mito está situado entre dos versos de forma general. Pero ya no es la imagen deslumbrante que ilumina el todo: el ejemplo personal es más vivo y más directo que la evocación, muy moral, de Helena. Vemos incluso mejor el papel casi abstracto de ese recurso al mito, referencia alusiva a una historia conocida, cuyo valor universal es admitido abiertamente: «Así de voluble es siempre la hembra.» Este valor universal es quizá más sensible aún en el texto griego: aquí, este texto es incompleto e incierto, pero incluye en todo caso un neutro para designar, de modo global, todo lo que es femenino. En todo caso, independientemente de los matices de expresión, está claro que el recurso al mito sirve para expresar una idea: proporciona una referencia y una prueba, considerada típica.

Si en este ejemplo de Safo la evocación directa del sentimiento adquiere un relieve importante, podemos, en cambio, situar en paralelo el caso de otro poeta lírico, en el que la doctrina abstracta, por el contrario, lo llena todo. Ese poeta es Solón. En sus versos, a menudo, defiende su ideal político. De lo poco que se ha conservado de él, no se destacan grandes imágenes concretas ni referencias al mito. Pero justamente resulta chocante constatar que su pensamiento, muy abstracto, tiende a presentar los conceptos un poco como entidades míticas. Si recordamos que muchas deidades griegas eran palabras abstractas y nociones divinizadas [19], no nos sorprenderá esa costumbre que da vida a las virtudes o a los vicios, hasta el punto de que ya no se sabe si ponerles o no mayúsculas en la traducción (al francés).

[19] Como Até o Apaté, pero también todos esos hijos de la Noche que evoca Hesíodo, entre los que señalamos a Sarcasmo y al doloroso Lamento, y más tarde al Olvido, el Hambre, los Dolores que hacen llorar, las Batallas, Luchas, Asesinatos, Masacres de hombres, Riñas, Falsedades, Discursos, Ambigüedades y Mala Ley.

Se aprecia el caso en el elogio que hace de «la buena legislación» en el seno de la ciudad *(eunomíe)*, y, sobre todo, en su modo de evocar a este respecto los desórdenes sociales:

> Así el mal público va entrando en casa de todos, uno por uno, y las puertas del patio ya no quieren detenerlo, y por encima salta del elevado muro y en todos los casos encuentra a su presa aunque, huyendo, se halle en el recoveco de una habitación. Eso es lo que mi ánimo me incita a enseñar a los atenienses, que una mala legislación *(dysnomíe)* acarrea a la ciudad muchísimos males; en cambio, una buena *(eunomíe)* todo lo hace brillar en orden y buen ajustamiento, y muchas veces a lo injusto pone trabas, alisa lo escabroso, pone fin a la hartura, enfosca la insolencia, seca, según van brotando, las flores del desatino, endereza torcidos veredictos y soberbias obras amansa, etc.»[20].

Ni *dysnomíe* ni *eunomíe* habían sido personificadas antes. Pero, aquí, una salta el elevado muro y la otra alisa lo escabroso: ¿acaso no están vivas? Además, ¿qué pensar de esa letanía final que recuerda tan manifiestamente los elogios cultuales? Las dos nociones se han convertido en entidades. Ahora bien, corresponden al más abstracto de los pensamientos y a un puro análisis de filosofía política. La costumbre de las representaciones míticas y de los símbolos concretos se convierte de pronto en imagen en el poema de Solón: ningún autor moderno habría elogiado la buena legislación en ese tono, ni con esas imágenes. Y tenemos aquí un ejemplo inverso de la tendencia que nos ocupa. En otras obras, consistía en dotar a una imagen determinada de una dimensión abstracta; aquí consiste en dotar a una idea determinada de una presencia concreta. La diferencia radica en una diferencia de tono y de intención entre los autores. Sin embargo, la interpenetración de los ámbitos es la misma en los dos casos. Y Solón no habría podido dar una forma más o menos mítica a su doctrina si la costumbre no hubiese consistido en percibir a los personajes y a las imágenes del mito como formas concretas y simbólicas del pensamiento.

[20] Versos 26-37, en la traducción al francés de G. Mathieu del *Discours sur l'Ambassade*, de Demóstenes, que cita estos versos. (En esp., véase la trad. de A. López Eire del *Discurso sobre la embajada fraudulenta*.)

El último ejemplo que citaremos aquí también es el de un filósofo; un filósofo que se expresa a través de la poesía[21], lo que ya de por sí es característico. Este filósofo es Parménides.

Desarrolló, hacia finales del siglo VI y principios del V, una filosofía del ser. Sus escritos recuerdan una revelación, pero su pensamiento, que es terriblemente abstracto y constituye una verdadera ontología, se abre sobre una majestuosa visión concreta y llena de imágenes. Al igual que Solón, pero de modo mucho más desarrollado y brillante, presenta una personificación viva y cercana del mito.

El texto es demasiado extenso, justamente, y demasiado rico en detalles como para ser citado en su conjunto. Se abre con la evocación del carro y los caballos que conducen al poeta; esa carrera lo lleva ante las puertas que dan a los caminos del Día y de la Noche. Y esas puertas de la revelación son auténticas puertas:

> Un dintel y un umbral de piedra las mantienen separadas, en tanto ellas mismas, allá, en la pureza del éter, se materializan en dos grandes jambas. En poder de la severa Justicia se hallan las llaves compensatorias; y he aquí que las jóvenes doncellas le dirigen palabras melifluas persuadiéndola solícitamente de que descorra en un vuelo los cerrojos que sujetan las puertas. (...) Y la diosa me recibió con benevolencia, tomó mi mano derecha entre las suyas y, dirigiéndose a mí, me habló de esta manera: «¡Oh, joven, compañero de las inmortales conductoras! Bienvenido seas (...). Es necesario que conozcas toda mi revelación...» (Fragmento I, versos 12-17, 22-25 y 28.)

¿Cómo sorprenderse de esa fuerza simbólica que inscribe al pensamiento en un marco mítico? En este mismo filósofo, el propio análisis filosófico se expresa en términos de este tipo. Y el más abstracto de los pensamientos, a saber la definición del ser, se convierte en una visión viva y animada, en tono de cosmogonía:

> Como lo mismo que permanece en lo mismo, en sí mismo descansa y así prosigue inmutable en el mismo lugar, porque la poderosa Necesidad lo mantiene en los lazos del límite que aprisiona su contorno[22].

---

[21] Como Jenófanes o Empédocles. La prosa acababa de aparecer en los filósofos jonios, de tendencia científica.

[22] Fragmento VIII, 29-31.

La más rigurosa de las filosofías se expresa en tono de mito, porque el mito, en sus imágenes fuertes, sus escorzos y sus personajes, que aquí son entidades, desempeña la función común de simbolizar las ideas.

*

Estos diversos ejemplos pueden fácilmente despistar, porque —hay que reconocerlo— existen en cada caso dosificaciones y orientaciones bastante diferentes. Ya es hora, por tanto, de darles unidad y de hacer balance.

Estos ejemplos, en su conjunto, agrupados en torno a algunos versos de Píndaro, nos revelan un hecho: junto a la tendencia a ver al hombre en sus rasgos esenciales, a extraer ideas y analizarlas, la tendencia hacia lo universal se traducía también de otro modo, es decir mediante la vocación manifiesta de la poesía griega, que la empujaba a fijar imágenes concretas, muy depuradas, y susceptibles de alcanzar, por esa misma depuración, una dimensión y una significación más amplias.

En realidad, descubrimos aquí un rasgo propio de la cultura griega, que consiste en asociar una forma concreta a una significación abstracta, haciéndolas coincidir en el mayor grado. Esta combinación existe en el mito propiamente dicho, y volveremos a hallar esta idea en la tragedia. Existe hasta en la lengua, con sus semipersonificaciones, que conceden a una divinidad valor de símbolo y a una idea aspecto de ser vivo. Marguerite Yourcenar sintió esa adecuación y la expresó con mucho acierto cuando escribió (en *Essais et Mémoires):* «La Victoria, joven mujer alada, es distinta de la idea de vencer. Sin embargo, se confunden. Los escritores líricos, que piensan a través de imágenes, tan pronto materializan la idea, tan pronto espiritualizan la naturaleza.»

Así pues, las imágenes fulgurantes de Píndaro revelan, bajo una forma diferente, la misma necesidad de universalidad que los relatos de Homero.

Es verdad que no es lo mismo, ni se trata del mismo arte. Mientras que *Ilíada* humaniza y normaliza los datos del mito, los poetas que la siguen, desde *Odisea* y más tarde con Hesíodo, hacen del mito su sus-

tancia misma; les gustan los monstruos y las metamorfosis que más adelante fascinarían a sus sucesores tardíos, en espera de Ovidio[23]. Allí donde *Ilíada* hace vivir, discutir, morir, a héroes muy humanos, los poetas que la siguen proceden mediante bruscas revelaciones, imágenes contrastadas y afirmaciones perentorias: separan así lo que él tan bien había unido. Y allí donde *Ilíada* ofrece una apertura tolerante a los otros hombres, los poetas posteriores siguen con naturalidad sus propias pasiones. No obstante, vemos desprenderse de la sucesión de textos todo un abanico de tendencias que se rigen por un mismo principio y que se unen en un todo.

Todos estos textos, desde Homero hasta Píndaro, tienden hacia cierta generalidad y se acercan al máximo a lo esencial. Se preocupan por los rasgos más reveladores de la condición humana. A ello corresponde la ausencia de análisis psicológico, la simplificación de los rasgos y, en la expresión de las ideas, la costumbre de hablar de los hombres, del «hombre». Hallamos este rasgo por doquier, a pesar de que adopte en cada uno de ellos formas diversas.

Esta tendencia puede acarrear consecuencias en el pensamiento y en los sentimientos.

Lleva a concebir al hombre en su relación con los dioses o con la muerte, con el sufrimiento o con la justicia. Homero lo ejemplifica de modo casi constante, pero encontramos el reflejo del mismo espíritu en poetas como Hesíodo o Píndaro.

Por último, concibiendo al hombre de este modo tan amplio y abierto, podemos llegar, en el plano de los sentimientos, a una tolerancia y una piedad que prevalezcan sobre todo lo demás. Encontramos la prueba de ello, siempre constante y conmovedora, en *Ilíada*, y un reflejo mucho más débil en ciertas reflexiones de Píndaro sobre el hombre.

El capítulo que ahora acaba no habrá aportado a nuestra investigación más que una nueva manera de sugerir lo universal; pero esta manera y esta mentalidad son, de nuevo aquí, eminentemente características de Grecia.

De hecho, tal mentalidad no se perderá jamás del todo. Y estos

[23] Sin embargo, el siglo V les da la espalda; esta afición no vuelve a aparecer hasta la época helenística.

ejemplos disparatados pueden ayudar a apreciar mejor lo que aún faltaba y lo que de pronto, en el siglo V ateniense, iba a desarrollarse plenamente en nuevas creaciones.

El examen de Homero reveló ya que faltaba el arte de exponer ideas en términos de análisis lúcido. El umbral del siglo V ateniense iba a cambiar las cosas.

Sin embargo, el arte de la evocación concreta de dimensión abstracta y el papel del mito no habrían de desaparecer por ello. Por el contrario, iba a producirse una especie de fusión entre el análisis lúcido y el soporte de esos símbolos: la razón y el mito iban a unirse en la tragedia.

Por ello, en la plenitud súbita de la literatura ateniense encontraremos sucesivamente dos aspectos: en primer lugar, el nacimiento de ese pensamiento de pronto armado para su labor y que crea de golpe la elocuencia, la historia, la filosofía política; y después, la fusión del análisis del mito en el teatro trágico.

El terreno está abonado: Atenas tiene ahora la palabra.

Capítulo 3

El siglo V y la democracia

La afición por las ideas y el debate aparecen en el terreno de la política desde *Ilíada*. Sin embargo, estábamos entonces en una época de pequeños monarcas, sin leyes ni consulta organizada, sin referencia, sin instituciones: podemos comprender fácilmente lo que el descubrimiento de la democracia iba a suponer de progreso en ese sentido y el auge que iba a dar a los debates políticos. Sin duda todo comienza ahí: la reflexión griega se hace lúcida y consciente cuando la política lo reclama.

Pero la democracia ateniense no hace a este respecto más que rematar una tendencia inherente desde siempre a la civilización griega.

La libertad griega

Los propios griegos parecen haber valorado esa originalidad y haber tomado conciencia de ella a principios del siglo V, durante el conflicto que los opuso a los invasores persas. Y el primer hecho que les llamó la atención entonces fue que existía entre ellos y sus adversarios una diferencia política, que dominaba todo el resto. Los persas obedecían a un soberano absoluto, que era su amo, al que temían y ante el cual se prosternaban; en Grecia, esas costumbres no existían. Conocemos el sorprendente diálogo que, en Heródoto, enfrenta a Jerjes con un antiguo rey de Esparta. Este rey anuncia a Jerjes que los griegos no se le someterán porque Grecia siempre lucha contra la esclavitud de un amo. Luchará, sea cual fuere el número de adversarios, ya que, aunque los griegos son libres, «no son libres totalmente. En efecto, sobre ellos impera una ley soberana, a la que temen incluso mucho más que los tuyos a ti...[1]»

[1] Sobre este texto y sobre toda esta evolución del pensamiento, véase

Aquí lo tenemos, a plena luz del día, en el umbral de nuestro siglo V ateniense: el principio de la obediencia consentida a una regla, lo que supone ¡la reivindicación de una responsabilidad! Y tenemos, al mismo tiempo, a hombres dueños de una opción, que no les ha impuesto nadie.

Esquilo declara con el mismo orgullo, en *Los persas*, que los atenienses no son «esclavos ni vasallos de nadie» (242). Desde ese momento surgen, con este contraste esencial, todas las demás diferencias: la simplicidad frente al lujo, el esfuerzo frente a la desidia, la reserva frente a las emociones exteriorizadas.

Sin embargo, es importante saber que, en el texto de Heródoto, no es un ateniense el que habla; y que no habla de democracia.

En ese texto hay mucho más: se trata de todo un principio de vida, que define, en suma, la originalidad fundamental de la civilización griega.

Con su politeísmo, Grecia no podía temblar ante la voluntad divina: esa voluntad estaba repartida, equilibrada, contrapuesta. Dado que no tenía sacerdotes (excepto para algunos cultos determinados), tampoco podía temblar ante ellos. También esto excluía lo secreto. Existe una especie de cambio de atmósfera radical cuando pasamos de Grecia a otras civilizaciones, incluso a las más refinadas. No hay nada equivalente, en Grecia, a esas representaciones egipcias que muestran al Faraón, el hombre-Dios, despreciando a los pueblos sometidos. Nada equivalente al fastuoso triunfo de Persépolis, donde todo está edificado a la gloria de un hombre. Nada equivalente tampoco a esas sutiles jerarquías de letrados que antaño conoció China. Todo ocurre, en primera instancia, en el plano humano. Frente a las imágenes del soberano, tan frecuentes en otros lugares, basta imaginar uno de esos *kuroi* desnudos y anónimos —que Grecia multiplicó— para que la diferencia de espíritu aparezca. O bien basta pensar en ese famoso grupo del Ágora de Atenas que representa a los dos hombres que mataron al tirano. Los persas retiraron ese grupo cuando ocuparon Atenas durante las guerras médicas (¡una vez más ellas!); los atenienses lo restituyeron luego, tres

---

nuestro libro *La Grèce à la découverte de la liberté*, Éd. de Fallois, 1989, págs. 43-59.

años después de su victoria: un símbolo, aquí también, de claridad reveladora.

Al parecer, allí, en el límite entre Europa y Asia, se enfrentaban dos formas de civilización. Y el contraste era tanto más estremecedor cuanto que, *grosso modo*, habría de reaparecer y prolongarse hasta nuestra época. Oponía, y continuará oponiendo, libertad y absolutismo. Hallamos en distintas épocas el contraste entre los pueblos que se prosternan ante un hombre y los que se niegan a ello, como cuando una embajada inglesa se niega a hacer el *kotow* ante el emperador de China. Y, en el terreno político, un mismo ideal que podemos (¡como entonces!) llamar «europeo», o bien «occidental», sigue oponiéndose a una serie de regímenes que se suceden «enfrente», y para los que podemos hablar, según los casos, de absolutismo, totalitarismo, fanatismo y otras orientaciones que engloban a regímenes tan opuestos como la dictadura personal, el estalinismo o el integrismo. En resumen, parece que una misma demarcación geográfica separa, aún hoy día, los pueblos que Heródoto distinguía como representantes del ideal de los griegos o como del autoritarismo de los persas. Que acaben o no en guerra, los choques entre los países occidentales y jefes como Gadafi o Jomeini, Assad o Sadam Hussein son tantas otras ilustraciones, convergentes e inquietantes [2].

Grecia, enfrentándose a Darío, y luego a Jerjes, definió por tanto en términos claros nuestro ideal «europeo».

Los pueblos que se adhieren a él lo hacen hoy día apelando a la palabra democracia; y esto nos lleva de nuevo a Grecia y al paso que dio entonces.

El rey de Esparta hablaba de independencia y de respeto a las leyes; no decía —por razones evidentes— quién había establecido la ley, ni en qué medida la libertad respecto al exterior implicaba una libertad en el interior: Atenas hizo suyo el impulso griego y lo llevó más allá, situando el debate en el centro de la vida política.

Por consiguiente descubrimos, a la vez, una continuidad y un umbral.

---

[2] Algunos de estos ejemplos se citan en el libro de D. Rondeau, *Chronique du Liban rebelle* (1991), que escribe en la pág. 7: «Una región del mundo a menudo gobernada por el fanatismo.»

La democracia

El nacimiento de la democracia se llevó a cabo por etapas.

El primer autor político ateniense es también uno de los padres fundadores de la democracia: Solón, que dirigió la vida política ateniense a partir de 594 a.C., más de un siglo antes de las guerras médicas. Fue el gran legislador de Atenas e intentó oponerse a la tiranía de Pisístrato. De sus poemas se desprenden ya algunas grandes nociones sobre el «buen orden», el civismo y los riesgos del exceso, o *hybris*. No se puede hablar todavía de democracia; tampoco de reflexión política; pero esto supuso abonar el terreno hacia una y otra.

Tengamos un poco de paciencia: llegará, en 510, el fin de la tiranía y, en 508, el inicio de las reformas democráticas, con Clístenes. En lo sucesivo, salvo dos breves sobresaltos, el régimen ya no cambiaría.

O más bien no cambiaría de nombre, ya que, de modo regular y progresivo, en una serie de medidas tomadas durante el siglo V, los principios fueron aplicados en profundidad.

Hay que precisar que Atenas se lanzó a las guerras médicas cuando su régimen sólo contaba veinte años de vida. Logró salir de ellas gloriosamente gracias a jefes que, fueran cuales fuesen sus opiniones, respetaron las reglas democráticas. Uno de esos jefes, Temístocles, contribuyó a hacer de ella una potencia marítima; y la victoria fue en parte la de los marinos, es decir la del pueblo, en el sentido social del término. Desde todo punto de vista, la democracia, si podemos decirlo así, había ganado la guerra.

También se sucedieron las reformas, a las que aristócratas como Pericles contribuyeron decididamente. El Areópago, cuerpo antiguo y aristocrático (estaba formado por magistrados que ya no ocupaban su cargo), perdió sus atribuciones políticas. Algunos años más tarde, los ciudadanos de las clases sociales más modestas pudieron acceder a las funciones más altas. Pronto, se previeron unos emolumentos para el ejercicio de los cargos públicos. De este modo, nadie se vería apartado a causa de la pobreza; estos emolumentos fueron concedidos en un principio a los magistrados y a los miembros del Consejo, y después a los jueces; a principios del siglo IV se extenderían incluso a la Asamblea.

Al mismo tiempo, se tomaron todas las precauciones para permitir a todos una participación igual y evitar el dominio de las clases privilegiadas. Algunas de tales precauciones se remontaban a tiempo atrás y fueron mantenidas y reforzadas. El sorteo para todas las magistraturas (excepto las funciones militares y financieras), la diversidad de las designaciones, que permitía agrupar elementos sociales diferentes y reservar una representación semejante a todas las tribus, el agrupamiento de los magistrados en colegios, el control ejercido sobre ellos por la asamblea del pueblo, antes de su ingreso en el cargo y al final de su gestión (limitada a un año para todas las funciones excepto la de los estrategas): todo esto fue puesto en marcha para que la democracia se convirtiera verdaderamente en el gobierno de los ciudadanos, así como para que todas las decisiones tuvieran que pasar por ellos.

Es comprensible que esto cambiara la vida de los atenienses y que diera al debate en común una dimensión imprevista. En Atenas acaecía algo que hasta entonces nunca se había visto.

¿Quiere esto decir que no había habido democracia en ningún otro lugar?

Quizá sí la hubo en Grecia o fuera de Grecia, pero en Atenas, la instauración de este régimen se combinó con la necesidad eminentemente griega de poner siempre de relieve los principios bajo una forma universal. Aquélla fue acompañada de escritos, de argumentos, de justificaciones. Dio lugar a la elaboración de conceptos, válidos para otras formas de gobierno comparables. Atenas instauró el debate en el centro de la vida pública; pero también fue capaz, gracias al debate, de acotar los principios de esa vida pública. Y todos los autores de la época introdujeron de inmediato la sustancia de ese debate en sus obras. Acabamos de hablar del Areópago: una tragedia de Esquilo, *Las eumé-nides*, evoca el papel de aquel tribunal. Algunos años más tarde, Heródoto introduce en su obra una discusión (un «debate») sobre las ventajas y los inconvenientes de los distintos regímenes. Tucídides atribuye a Pericles un gran discurso sobre el espíritu del régimen ateniense. Eurípides aborda unas veces las maravillas de la democracia, otras veces sus defectos —ambos se oponen (en un «debate») en su tragedia *Las suplicantes*—, en espera de que las perversiones de la democracia llenen una buena parte de la tragedia *Orestes*. Sabemos que al mismo tiempo se esbozaban teorías en favor de formas más matizadas de

democracia, de regímenes mixtos, de la «Constitución de los antecestros»... Ya habrá ocasión de volver a ello; pero antes que nada hay que recordar una distinción capital: a pesar de que Atenas no inventó la democracia, fue la primera que tomó conciencia de sus principios, que la nombró, que analizó su funcionamiento y sus formas, y que, por tanto, inventó, sin ninguna sombra de duda, la idea misma de democracia.

El legado que dejó a Europa no es ciertamente desdeñable.

También aquí Atenas recoge ese impulso que, desde el principio, movió a los griegos a definir, nombrar, analizar, para todos y para siempre. Pero aquí también, la nueva realidad, que estimulaba y reforzaba el antiguo impulso, atravesaba un umbral y entraba de pronto en la luz diáfana de la reflexión política. También aquí había, a la vez, una continuidad y un umbral.

La palabra

La naturaleza de la democracia de que Atenas se dotó alentaba ese doble surgimiento. Para comprender el impulso que ella aportó a todas las actividades del espíritu, hay que recordar una vez más sus principios más originales. Consisten en invitar a miles de ciudadanos a un debate de palabras e ideas siempre abierto.

Como es natural, las circunstancias ayudaban: no había periódicos, ni radio ni televisión. Sólo existía la palabra. Por otra parte, se trataba de una ciudad pequeña, donde era posible mantener discusiones ante lo que, al menos teóricamente, constituía todo el pueblo: la palabra podía, por sí misma, dirigirse a todos[3].

Pero se pusieron todos los medios para que esa palabra fuera necesaria y soberana. Lo era en la Asamblea, en el Consejo, en los tribunales y en el control de los magistrados.

La Asamblea estaba formada por todos los ciudadanos mayores de

[3] ¿Cómo asambleas de dos mil o tres mil personas, realizadas al aire libre, podían materialmente dejarse oír? Aparentemente, era posible. La potencia de la voz, la articulación, la audición han debido de cambiar. Por otra parte, en el siglo V, las sesiones se celebraban en la colina Pnyx, que formaba un vasto anfiteatro, muy apropiado para el caso.

dieciocho años. Si bien algunos asuntos graves exigían un quórum de seis mil personas, era raro que acudieran más de dos mil. La Asamblea ordinaria se reunía entre diez y cuarenta veces al año. Había también, para casos señalados, asambleas extraordinarias. Hasta aquí, nada sorprendente. Lo sorprendente es en realidad que esa masa de gentes, más o menos activas y competentes, tuviese poder de decisión en todas las materias políticas.

El Consejo, elegido por sorteo entre los ciudadanos mayores de treinta años, estaba formado por quinientas personas. Preparaba los textos sometidos a la Asamblea; conducía incluso ciertas negociaciones y desempeñaba un papel, a menudo importante, de gestión. Sin embargo, a fin de cuentas, era la Asamblea la que decidía en materia de política extranjera, y decidía sobre la paz y la guerra, así como sobre las alianzas, votaba las leyes, ejercía la más alta jurisdicción en materia de seguridad del Estado y ratificaba la gestión de los magistrados.

¿Se trataba sólo de un voto a favor o en contra? ¡Precisamente, no! El principio de la Asamblea era que cada uno pudiera hablar.

Ni que decir tiene que, en la práctica, sólo un pequeño número se atrevía a expresarse; pero lo que contaba era la idea de que fuera, al menos en teoría, abierta a todos, que fuera libre.

Hablar, explicarse, convencerse los unos a los otros: esto es de lo que Atenas se sentía orgullosa, lo que los textos no cesan de destacar.

Lo hacen exaltando en primer lugar a las propias instituciones. Como Eurípides, que, cuando celebra la democracia por boca de Teseo, en *Las suplicantes*, escribe con decisión: «La libertad consiste en esto: "¿Quién quiere proponer algo en bien de la república?" El que quiere lo manifiesta; el que no quiere, calla. ¿Qué mayor igualdad puede haber en una ciudad?» (437-441).

Al parecer, este «¿Quién quiere tomar la palabra?» obsesionó y maravilló a los atenienses. La pregunta retorna tres veces en el teatro de Aristófanes, en asambleas imaginarias [4]. De manera semejante, aparece el interrogante que Demóstenes evoca de modo tan grandioso en *Sobre la corona*, cuando nadie pedía la palabra: «Y pese a que el heraldo repetía una y mil veces la pregunta, no por ello se levantaba nadie

[4] *Los acarnienses*, 45; *La asamblea de las mujeres*, 130; *Las tesmoforiantes*, 379.

para hablar. Y eso que allí estaban todos los generales y todos los oradores, y eso que era el grito colectivo de la patria llamando a quien quisiera decir algo en pro de la supervivencia...» (170).

Lo señalaremos de paso: el hombre político, en Atenas, se llama «el orador».

El que hablaba subía, para hacerlo, a la tribuna; hablaba con una corona sobre la cabeza, como signo de su inviolabilidad.

Sin embargo, los atenienses eran conscientes también de la opción fundamental que implicaba un régimen como ése: implicaba la fe en la palabra y en el análisis. Tucídides expresa esta idea a través de Pericles, cuando éste explica el espíritu mismo de la democracia ateniense; después de insistir sobre el principio del debate común, extrae de ello una filosofía. Vale la pena, una vez más, citar el texto completo:

> Arraigada está en ellos la preocupación por los asuntos privados y también los públicos; y estas gentes, dedicadas a otras actividades, entienden no menos de los asuntos públicos. Somos los únicos, en efecto, que consideramos al que no participa de estas cosas no ya un tranquilo, sino un inútil, y nosotros mismos, bien emitimos nuestro propio juicio, bien deliberamos rectamente sobre los asuntos públicos, sin considerar las palabras un perjuicio para la acción, sino el no aprender de antemano mediante la palabra antes de pasar de hecho a ejecutar lo que es preciso. (II, 40, 2.)

Más adelante, Isócrates retomará esta idea esencial en un elogio solemne de la palabra, cuyo comienzo al menos debe ser recordado; Isócrates acaba de reconocer que los hombres son, en muchos aspectos, inferiores a los animales; pero existe la palabra:

> Pero como existe en nosotros la posibilidad de convencernos mutuamente y de aclararnos aquello sobre lo que tomamos decisiones, no sólo nos libramos de la vida salvaje, sino que nos reunimos, habitamos ciudades, establecimos leyes, descubrimos las técnicas y de todo cuanto hemos inventado la palabra es la que ayudó a establecerlo. (*Sobre el cambio de fortunas*, 254.)

El texto es mucho más general y es también menos preciso que el de Tucídides: no hay nada sorprendente en ello. Habla de la humani-

dad, mientras que Tucídides hablaba de la democracia ateniense; y habla del lenguaje, mientras que Tucídides hablaba del debate entre ciudadanos. Sin embargo, se reconoce la misma filosofía subyacente y la misma fe, griega y ateniense, en el análisis realizado entre varios.

¿Quién había expresado estas ideas antes? ¿Quién lo había hecho en otro país? Unos alababan la divina majestad de sus recuerdos; otros, la sabiduría inspirada de sus sacerdotes o sus profetas. Esta apertura repentina es griega, y su formulación, ateniense.

El resultado es que todas las instituciones, en la nueva democracia, se conformaron en torno al mismo modelo. Ya que, si volvemos a esas instituciones, se impone una nueva observación: la justicia se regía por principios idénticos, y esto para nosotros resulta mucho más sorprendente.

El tribunal más importante de Atenas era el Heliea; los jueces que lo constituían eran elegidos por sorteo todos los años entre los ciudadanos mayores de treinta años que se presentaran; eran seis mil y se reunían, cada vez, varias centenas. Por tanto, en la práctica, casi todo el mundo podía desempeñar esas funciones. Además, los ciudadanos que comparecían ante estos jueces defendían ellos mismos sus causas. Podían solicitar ayuda con anterioridad, pero tenían directamente la palabra. Esto quiere decir también que a todo el mundo le interesaba saber defender una causa, y que era necesario defenderla ante un público numeroso y ser capaz de convencerlo.

Es la misma filosofía subyacente, aunque supone un paso más en el advenimiento de la palabra; porque, aunque siempre podían abstenerse de tomar la palabra en la Asamblea —las gentes sencillas no lo hacían nunca—, ¿quién podía estar seguro de no tener que defenderse un día ante el tribunal, incluso de tener que defender sus intereses acusando a alguien que le estuviera haciendo daño? Las asambleas políticas de Atenas hacían necesario el aprendizaje de la palabra para quienquiera que esperara desempeñar un papel en la ciudad: el funcionamiento del tribunal lo hacía indispensable para todos.

Por ello, el Calicles de Platón amenaza a Sócrates, que prefiere la filosofía a la práctica de la palabra, y por una profecía *ex eventu* le anuncia su fin: «Porque si en este mismo momento te detuviesen, a ti o a uno de los que hacen como tú, y te arrojasen a una prisión con pre-

texto de una falta de la que fueses inocente, es evidente, y bien lo sabes, que estarías indefenso y no podrías decir esta boca es mía. Y luego, llevado ante el tribunal y enfrentado con tu acusador, aunque éste no tuviese talento ni mérito alguno en su favor, serías fatalmente condenado si le viniese en gana solicitar tu muerte.» (486 b.)

Además, ¿cómo no iba a haber interferencias entre estos dos tipos de reuniones populares? Si alguien quería deshacerse de un adversario político, lo atacaba ante el Heliea: Esquines y Demóstenes, así como sus respectivos colaboradores, entraron a menudo en este juego; sin embargo, ya se lo utilizaba cuando los amigos de Pericles fueron, uno tras otro, acusados de impiedad. Del mismo modo, se podía atacar al autor de una propuesta por «ilegalidad». A la inversa, las causas que concernían a la seguridad del Estado eran competencia de la Asamblea; y esto ofrecía, junto a las «rendiciones de cuentas», oportunidades magníficas para lograr que se condenara a un adversario, por el propio pueblo, a sentencias muy duras[5].

Un hombre con pretensión de alguna influencia debía poder hablar, y hablar de manera clara, ante cientos o miles de ciudadanos, de los que siempre dependería su porvenir, o incluso su supervivencia.

¿Y por qué no? El principio que consiste en debatir en común una cuestión, públicamente, es un ideal griego esencial. Al final de *Las euménides*, Esquilo describe un debate jurídico que sustituye al ciclo de las venganzas, así como un esfuerzo de persuasión por parte de Atenea, que triunfa sobre las Erinias y su violencia. Y hace decir a Atenea que esa victoria es la de *Zeús agoraíos*, Zeus, el dios de la palabra y del debate. A veces se utiliza este epíteto para otros dioses: aplicado al rey de los dioses, figura en numerosos autores del siglo V ateniense.

Así se explica un primer desarrollo, estrechamente ligado al de la democracia: el de la retórica.

En absoluto es éste el lugar para ocuparse de este desarrollo, que habría de acarrear muchas sorpresas. Sin embargo, puede ser bueno recordar su vínculo inicial con la democracia.

[5] Esta vía fue la que logró que el asunto de los Hermes suscitara tantos desórdenes en Atenas: en realidad, el objetivo era Alcibíades.

Una indicación de Aristóteles, transmitida por Cicerón (en *Brutus*, 46), explica el nacimiento de la retórica en Siracusa por la caída de los tiranos de esa ciudad, aproximadamente quince años después de las guerras médicas; hubo entonces muchos procesos, mediante los cuales las gentes trataban de recuperar sus bienes; y es entonces cuando a Corax y Tisias se les ocurrió la idea de escribir manuales para los litigantes, a fin de enseñarles a defender sus causas.

La tiranía había traído consigo expoliaciones y, sobre todo, había hecho prevalecer su arbitrariedad, sustituida ahora por los jueces que procedían de un modo regular.

Tisias tuvo un discípulo, Gorgias, a quien quizá acompañara a Atenas cuando éste fue allí, en 427, al frente de una delegación enviada por su ciudad natal. Incluso si no estuvo allí, el nuevo arte nacido en Sicilia llegó con Gorgias, que fue lo bastante influyente como para tener numerosos discípulos y hacerse muy famoso en Atenas. Nacido del derrocamiento de una tiranía, el nuevo arte empezó a florecer en la ciudad que representaba el centro mismo de la democracia.

Sin embargo, esto no es más que un primer vínculo y un primer punto de partida para la retórica.

Después de todo, Protágoras, procedente del norte de Grecia, llegó a Atenas unos veinte años antes que Gorgias. Se quedó allí suficiente tiempo como para convertirse en consejero y amigo de Pericles. Y aunque su formación fuese más filosófica y razonadora que la de los sicilianos, le apasionaba también la argumentación de los tribunales. Sabemos por Plutarco que, según los relatos burlones del hijo de Pericles, los dos hombres podían pasarse un día entero discutiendo sobre un caso de accidente deportivo, preguntándose «si sería a la jabalina, o al que la lanzó, o a los jueces del combate, a quien conforme a recta razón se diese la culpa de aquel accidente»[6]. El arte de hablar iba a encontrar aquí también su alimento. En *Protágoras*, de Platón, el amable joven que desea vivamente ser discípulo de Protágoras comienza

[6] Plutarco, *Pericles*, 36, 5: reconocemos en este debate a propósito de un caso preciso un modelo de debate típico; encontramos un problema equivalente tratado en la segunda *Tetralogía* de Antifón.

por decir que el sofista «sabe enseñar a los demás el arte de hablar hábilmente»[7] (312 d).

Pero lo importante para nuestro propósito es sobre todo señalar que Protágoras se quedó durante años en Atenas, y que volvió, y que Gorgias también se quedó y volvió. Ambos dieron su nombre a diálogos de Platón, donde se les ve en Atenas, rodeados de discípulos y amigos, conocidos de todos, como en su casa. Ahora bien, no eran los únicos. Entre los «sofistas» que enseñaron ese arte de hablar bien, Hipias llegó del Peloponeso, y Trasímaco, de Asia Menor. Si los orígenes de la retórica están ligados a los inicios, todavía muy tímidos, de la democracia siciliana, su apogeo está ligado, de manera indiscutible, al de la democracia ateniense.

Hallaremos más adelante sus efectos en el terreno del espíritu, cuya importancia es capital. Sin embargo, antes de examinarlos, podemos ya constatar, en el orden de los hechos y de las maneras de vivir, la extraordinaria apertura que representaba este régimen. La enseñanza del arte de hablar, consecuencia natural del poder efectivo de las asambleas de todo tipo, abría las carreras políticas a gentes que tenían, sin duda, los medios, pero que ya no eran aristócratas, sólo sustentados por sus tradiciones familiares. Lo principal, en lo sucesivo, era el entrenamiento de la inteligencia, la *techné*, que no es más que el privilegio del saber.

La igualdad, las leyes

Sin embargo, al mismo tiempo que el debate, y en razón de él, la democracia ateniense establecía cierto número de principios que, dada su universalidad, seguirían siendo las consignas de todas las futuras democracias según una proporción variable.

Hemos visto que la discusión en común era un signo de la libertad del ciudadano («No se llaman esclavos ni vasallos de nadie», proclamaba la obra de Esquilo). Pero implicaba también una forma de igualdad. En las asambleas, en los tribunales, todos los ciudadanos podían teóri-

[7] La definición dada por el propio Protágoras es, sin embargo, diferente: habla de «arte político» (319 a).

camente intervenir, o debían hacerlo, y podían decidir, o debían hacerlo. A pesar de que en la democracia ateniense haya habido grandes desigualdades sociales, allí, en la Asamblea, el principio, aunque no la situación de hecho, era la igualdad. El término que significaba «igualdad en la palabra» fue empleado por Heródoto para calificar el régimen de Atenas tras el fin de la tiranía[8]. Y hemos podido constatar que Eurípides, después de depositar toda la libertad ateniense en la famosa pregunta: «¿Quién quiere tomar la palabra?», concluía, con un desfase en los términos: «¿Qué mayor igualdad puede haber en una ciudad?»

La palabra, lo sabemos, estaba llamada a una gran carrera política, que no ha acabado y que proviene directamente de Atenas, con dos salvedades: Atenas sólo deseaba la igualdad en los derechos políticos, y pronto estableció distinciones entre la igualdad aritmética (que da lo mismo a todos) y la igualdad geométrica (que respeta una proporción). Estas dos salvedades no existen hoy en día entre aquellos que reclaman la igualdad.

Resulta muy impresionante ver a los atenienses desprender así, de ese conjunto complejo y para nosotros un poco confuso, la idea maestra destinada a sobrevivir tanto tiempo. Y no lo es menos ver con qué firmeza eligieron situarse en la perspectiva del principio fundamental y no de las condiciones de vida.

La democracia ateniense, en un siglo, hizo progresar la igualdad —incluso con algunos excesos, según algunos pensadores de la época—, pero la hizo progresar facilitando la participación en los debates y ampliando el acceso a los cargos. Participar todos en igualdad en las decisiones públicas, fuese uno rico o pobre, era la gran reivindicación, casi la única.

En el elogio de la democracia ateniense que enuncia Pericles, en Tucídides, se trata el tema de ricos y pobres, pero el caso sólo es considerado en función de los cargos políticos: «A todo el mundo asiste, de acuerdo con nuestras leyes, la igualdad de derechos en las disensiones particulares, mientras que, según la reputación que cada cual tiene en

[8] V, 78. «No por un solo caso sino por todos, que la *isegoría* es un bien precioso, si —como es cierto— los atenienses, mientras sufrían la tiranía, no fueron superiores en cuestiones bélicas a ninguno de los que los rodeaban; liberados, en cambio, de los tiranos, se hicieron los primeros con mucho.»

algo, no es estimado para las cosas en común más por turno que por su valía, ni a su vez tampoco a causa de su pobreza, al menos si tiene algo bueno que hacer en beneficio de la ciudad, se ve impedido por la oscuridad de su reputación.» (II, 37, 1.) Del mismo modo, el elogio que hace Teseo en *Las suplicantes*, de Eurípides, de fecha muy cercana en el tiempo, habla de ricos y pobres; pero el caso sólo es considerado en el terreno de la palabra: «Según las leyes escritas, el rico y el débil tienen igual derecho, está permitido a los pobres censurar al poderoso cuando éste da origen a que se hable mal de él, y el menor puede vencer al más fuerte si sostiene una causa justa.» (434-437); el pasaje acaba con el derecho a intervenir en la Asamblea cuando el heraldo pregunta: «¿Quién quiere tomar la palabra?» En el siglo siguiente también tenemos, con Demóstenes, un gran fragmento muy elocuente contra los ricos; pero lo que Demóstenes les reprocha es que empleen su riqueza para poner trabas al respeto de los magistrados y al funcionamiento ecuánime de la justicia. Ya sea en la igualdad o en la relación entre ricos y pobres, la cuestión es política, más que social, y apunta al principio mismo del régimen.

Por lo demás, muy pronto y en todas partes este principio se relaciona con otro, el de la ley.

Los griegos no inventaron la idea de ley. Y los atenienses, menos aún. Sin embargo, no podemos dejar de impresionarnos por la insistencia y el fervor que aportaron para definir su papel y para ilustrar su importancia.

Esto se manifiesta desde el texto de Heródoto citado al principio de este capítulo, donde relata las palabras del rey de Esparta relativas a los griegos: «Sobre ellos impera una ley soberana, a la que temen incluso mucho más que los tuyos a ti. Así pues, hacen lo que ella ordena...»

Esta declaración, que vincula la libertad con la obediencia a las leyes, podría explicarse si procediera de un espartano, ya que Esparta era el país de la disciplina. Pero la joven democracia ateniense, tan apasionada por la libertad, va más allá. Eurípides nos presenta a un personaje para el que el helenismo en general se define por la ley; Jasón dice así a Medea que, gracias a él, se ha hecho griega: «Conoces la justicia y el uso de las leyes sin concesiones a la fuerza» (*Medea*, 537-538). Pero el propio Eurípides la identifica también con la democracia, pues el texto

de *Las suplicantes* inicia la descripción del régimen con las siguientes palabras: «Cuando hay leyes escritas...» Tucídides, en el discurso atribuido a Pericles, compensa en seguida la idea de libertad con la de ley: «Tampoco transgredimos los asuntos públicos, más que nada por miedo, y por obediencia a los que en cada ocasión desempeñan cargos públicos, y a las leyes...» Pero, sobre todo, la Atenas clásica nos ha legado en relación con este tema los dos textos de fervor más asombrosos jamás escritos. Tanto uno como otro implican una personificación más o menos exagerada de las leyes; y el primero las hace hablar. Sócrates, en efecto, explica que no desea escapar a la muerte abandonando Atenas, porque imagina lo que le dirían las leyes. No podemos citar aquí todo el texto, pues se extiende a lo largo de más de siete páginas, pero podemos dar una idea del tono: es sorprendente el espíritu moderno, ya que las leyes están tan vivas que toman el lugar de los padres.

> Ante todo, ¿no has nacido gracias a nosotras? ¿No somos nosotras quienes hemos casado a tu padre con tu madre, poniéndolos, por ello, en condiciones de engendrarte? Habla, ¿tienes algo que criticar a las que de entre nosotras regulan los matrimonios? ¿Estimas que están tan mal hechas? — De ningún modo, respondería yo. — ¿Y las que regulan los cuidados que deben darse a los niños y su educación, gracias a las cuales te educaste tú? ¿Es que tal vez eran perjudiciales las leyes que obligaron a tu padre a instruirte en la música y en la gimnástica? — Al contrario, excelentes, diría yo. — Bien. Y habiendo sido gracias a nosotras traído al mundo, nutrido y educado, ¿pretenderás que no eres nuestro, salido de nosotras, nuestro esclavo, y no tan sólo tú, sino tus descendientes? *(Critón,* 50 d-e.)

Ningún moderno juzgaría que las leyes del país en el que ha nacido son buenas; y ninguno se consideraría de su propiedad, ante todo, y menos aún como «su esclavo». En la libre Atenas, esto era posible. Y el texto responde, al de Heródoto sobre la ley, que es «soberana». La similitud invita incluso a dar a las palabras su sentido más fuerte. Y sin embargo, esta supremacía se basa en un acuerdo libremente aceptado; la continuación del texto lo dice claramente:

> Todo ateniense puede, después de haber sido puesto en posesión de sus derechos cívicos, luego de haberse enterado de cuanto la vida

> pública le brinda y de cuanto nosotras, las leyes, le ofreceremos, salir de Atenas caso de que no le seamos gratas y marchar con cuanto le pertenezca adonde mejor le plazca. Ninguna de nosotras se lo prohíbe. Ninguna impedimos, a quienquiera que sea que no esté satisfecho de nosotras o del Estado, que vaya a establecerse a las colonias o al extranjero, es decir, de marcharse con lo que tenga a donde le acomode. Pero el que de vosotros se quede aquí, donde puede ver cómo administramos justicia y cómo dirigimos el timón del Estado, éste entendemos que por ello mismo se compromete a obedecer nuestros mandatos, y en ese caso, afirmamos que si no lo hace es triplemente culpable desde el momento en que se revuelve contra nosotras, a quienes tanto debe, pues le hemos dado vida y educación, y puesto que, habiéndose comprometido a obedecernos, ni nos obedece ni procura corregirnos y mejorarnos si tal vez practicamos el error.

El término de compromiso, o de contrato, se emplea aquí en varias ocasiones; y es claro.

De modo más comedido, pero no menos impresionante, Demóstenes iba a retomar el mismo impulso, medio siglo más tarde, y, esta vez, en el marco de un proceso político; pregunta a los jueces quién les garantiza su seguridad, cuando, al salir de la sesión, vuelvan a sus casas; descubre entonces que es la ley; prosigue así:

> Porque, realmente, si quisierais examinar e indagar la cuestión misma de por qué quienes de entre vosotros ejercéis de jueces en cada ocasión tenéis poder y autoridad sobre todos los asuntos de la ciudad, ya seáis doscientos, ya mil, ya cuantos establezca la ciudad, averiguaríais que ni es porque seáis los únicos, de entre los ciudadanos, dispuestos en orden de batalla con armamento, ni porque vuestros cuerpos estén en óptimas condiciones y gocen de máximo vigor, ni porque seáis los más jóvenes por la edad, ni por ningún motivo de esa especie, sino porque las leyes tienen fuerza. Y la fuerza de las leyes, ¿en qué consiste? ¿Acaso si alguno de vosotros, al ser agraviado[9], prorrumpe en gritos, acudirán corriendo y se le presentarán en su ayuda? No, porque son textos escritos y no podrían hacer eso. ¿En qué reside, pues, su poder? En que vosotros las confirméis y las pongáis a disposición de quien en

[9] El término griego se emplea en el sentido concreto de agresión; pero condena lo que designa así.

> cada momento las necesite, provistas de toda su autoridad. Así pues, las leyes son fuertes por vosotros, y vosotros, por las leyes. Es menester, por tanto, ayudarlas de igual manera que uno se ayudaría a sí mismo si fuera objeto de agravio... *(Contra Midias*, 223-225.)

Semejante avance, dos veces en un siglo, implica, más allá de las divergencias de tono [10], un sentimiento de una fuerza poco habitual.

Este sentimiento se traduce también en las instituciones, con el juramento de respetar las leyes que debían prestar los efebos, los miembros del Consejo, los magistrados y los jueces, así como con la gravedad de las acciones «en ilegalidad». Pero, además, el vínculo con la democracia es constantemente recordado. Puede consistir en un análisis que explica que el desprecio de las leyes provoca el nacimiento de la tiranía (en el Anónimo de Jámblico), o bien en la idea, atribuida a un ambicioso, de que las leyes son vanas convenciones y que es magnífico maltratarlas para convertirse en un tirano (con el Calicles de Platón), o bien en la desconfianza ante un hombre que, poco atento a las leyes, es sospechoso de complot político con miras a la tiranía (con Alcibíades) [11], o bien en este análisis de un filósofo que muestra que la verdadera democracia se pierde cuando el pueblo reina a golpe de decretos, como un tirano [12]: en todas partes, la oposición vuelve, se repite, se precisa.

Además, se trata siempre de leyes en general, del principio, válido siempre y en todos los lugares. Se trata, una vez más, no de una realidad (ya que Atenas no fue nunca un modelo a este respecto), sino de una idea, bien extraída y fuertemente sentida.

Cuando Cicerón elogia las leyes, cuando Montesquieu exige la virtud de una democracia escribiendo que, en el gobierno popular, «el que hace observar las leyes se siente sometido a ellas y sabe que ha de

---

[10] Sobre las variaciones de la idea de ley y los debates a este respecto, véase nuestro libro *La Loi dans la pensée grecque*, Les Belles Lettres, 1971: estos dos textos figuran en capítulos diferentes.

[11] Véase, para el Anónimo de Jámblico, fragmento 6; para Calicles, *Gorgias*, de Platón (483 c-484 a); para Alcibíades, Tucídides VI, 15 (con las palabras *paranomía* y *tyrannis)* y VI, 61, 1.

[12] Aristóteles, *Política*, 1292 a.

soportar todo su peso» (III, 3), hallamos la lejana descendencia de los ardores atenienses. Y aunque hoy día se hayan apagado un poco, los vemos renacer bajo todos los regímenes opresores. Los latinos fundaron el derecho y los códigos, la democracia ateniense planteó la idea de la soberanía de las leyes. La planteó, sin duda, con una fuerza que desconcierta, pero en una perspectiva definitiva.

Por consiguiente, el descubrimiento de la democracia estaba ya surtido del de varios conceptos, que constituirían el armazón del pensamiento político moderno en modelos de Estado, diferentes sin embargo, y en condiciones materiales distintas. Ya no se puede concebir la democracia, que ocupa un lugar tan esencial en el pensamiento político europeo, sin hacerlo, sabiéndolo o no, siguiendo las huellas dejadas por Atenas.

La cuestión de la tolerancia

Podemos añadir que la democracia ateniense también abrió la vía, de un modo menos explícito pero muy original, hacia las nociones de tolerancia y liberalismo.

Sin embargo, hay que precisar inmediatamente que no se trata de la tolerancia en el sentido en que es habitual entenderlo hoy día y que se refiere a la religión. Se trata de relaciones cotidianas y humanas.

Los textos antiguos no hablan de tolerancia religiosa. Sin embargo, vale la pena señalar la explicación de ese silencio: si no hablan de ella, no es porque los griegos no la valoraran, sino porque caía por su propio peso.

Resulta tanto más importante comprenderlo cuanto que existe un célebre caso que tiende a demostrar lo contrario: el de Sócrates, condenado a muerte porque, entre otros agravios, «no reconoce como dioses a los dioses de la ciudad y trata de entronizar, por el contrario, otros falsos».

Ello no debe llevarnos a engaño.

Grecia, ya tuvimos ocasión de decirlo, no tenía dogma ni clero. Al parecer, su panteón se fue construyendo de forma progresiva, con aportaciones, algunas de las cuales son todavía fácilmente reconocibles (el culto a Cibeles, por ejemplo). Ese panteón incluía, junto a los

grandes dioses, divinidades menores, que a veces se multiplicaban (héroes o alegorías divinas). Por consiguiente, era de naturaleza bastante flexible.

Lo era en la medida en que los griegos —también aquí preocupados por lo esencial, y enamorados de las relaciones con los demás— reconocían gustosos, en las divinidades extranjeras, el equivalente de las suyas. El ejemplo más famoso es el del Libro II de Heródoto, que trata sobre Egipto. En él, nos llevamos la sorpresa de ver las creencias egipcias identificadas, sin más, con las creencias griegas. Heródoto utiliza fórmulas como ésta: «En lengua egipcia, Apolo es Horus; Deméter, Isis; y Artemis, Bubastis» (II, 156). Y de hecho los equivalentes surgen a cada instante: Neith se identifica para él con Atenea, Osiris con Dionisos, Hathor con Afrodita y Amón con Zeus [13].

De ahí surgen transposiciones asombrosas de leyendas, como cuando nos dice que Apolo y Artemis son hijos de Dionisos y de Isis, o incluso cuando el joven Apolo es llamado hijo de Osiris (II, 156).

¡Y si esto fuera todo! Pero Heródoto atribuye a Zeus un nombre babilonio (Zeus Belo) o escita (Papeo), y no duda en escribir Zeus cuando se trata, para los persas, de Ahura Mazda... [14]

En tal caso, ¿cómo no iban los griegos a acoger divinidades extranjeras? No eran más que una forma de las suyas, ellas mismas cambiantes y provistas de múltiples particularidades locales. Así, adoptaron en el siglo V un Zeus-Amón y una Artemisa-Bendis. En Grecia, incluso la religión era un conjunto universalista, y, por consiguiente, acogedor.

De hecho, siempre hubo en Grecia una especie de puerta abierta, con sitio para las diversas formas de lo sagrado. Basta pensar en la oración que pronuncia el coro, al principio de *Agamenón*, de Esquilo: «Zeus, quienquiera que sea, si le place este nombre, con él voy a invocarle» (160-162). Y podemos también recordar que hubo más tarde en Atenas un altar «Al Dios Desconocido». Incluso san Pablo tuvo que invocarlo para intentar deslizar bajo ese nombre el cristianismo que predicaba.

---

[13] Véase II, 28, 59, 83, etc.; II, 137, 156; II, 59, 73, 111; II, 42, 144, etc.; II, 41; II, 42.

[14] I, 181; III, 158; IV, 59. Del mismo modo, Afrodita tiene nombre muy diferente entre árabes, asirios, persas y escitas (II, 131 y IV, 59).

Por otra parte, toda persona hubiese juzgado imprudente faltarle el respeto a los dioses de los demás: Heródoto relata de modo muy detallado las locuras de Cambises en Egipto, cuando desafió a Apis y después se burló de otros cultos. Pronto Cambises murió presa de la locura. Y Heródoto observa: «Me es, pues, completamente evidente que enloqueció gravemente Cambises; pues no habría intentado burlarse de cosas sagradas y basadas en la costumbre» (III, 38); sigue un apólogo sobre el apego de cada uno a sus propias costumbres: todo el principio de la tolerancia se encuentra latente en la anécdota.

A través de todos estos hechos, vemos claramente que nociones como las que oponen al «creyente» con el «infiel» no tenían cabida en un sistema como éste: no desembocaba en nada parecido al integrismo, ni a las guerras de religión. Y tenemos aquí otro punto en el que la tradición griega se convirtió con mucho en la de Occidente, opuesta a la del Oriente islamizado.

Después de todo, Grecia es el país para el que la palabra que designa al extranjero quiso en un principio decir «huésped», conservando siempre ese sentido junto al otro (para los egipcios, los extranjeros eran «los del desierto»).

Por esta razón, la tolerancia religiosa caía por su propio peso, en la medida en que el interés de la ciudad no estaba en juego.

La democracia ateniense siempre fue fiel a esta actitud. Acogió nuevos cultos (Sófocles proporciona un ejemplo célebre, ya que fue el encargado de recibir el culto del héroe Asclepios, llegado de Epidauro). Admitió innovaciones, aceptó actitudes muy libres, y todo ello en pleno teatro. Eurípides, antes que Platón, rechazó las tradiciones poco edificantes de la mitología. Y una de sus heroínas declaraba que su corazón era «magno santuario natural de la justicia» [15]. Otros personajes invocaban a un Zeus revisado por los filósofos y muy poco acorde con las tradiciones, como en la oración de Hécuba: «¡Oh tú, que haces moverse a la tierra y que habitas en ella, quienquiera que seas, impenetrable al pensamiento, Zeus! ¡Necesidad de la naturaleza o espíritu de los mortales, yo te imploro! [16]» O bien, retomando la respetuosa reserva de Esquilo, ese teatro la traspone en una duda que roza el agnosti-

[15] *Helena*, 1002.

[16] *Las troyanas*, 884-887.

cismo: «Zeus, quienquiera que sea...» (fragmento 795). Parecería que todo está admitido: todas las sombras, todos los interrogantes [17].

Por consiguiente, la condena de Sócrates no es señal de intolerancia general en materia de religión. Se explica por una crisis política y moral extraordinaria. Atenas acababa de perder la guerra, y ya se sabe que una derrota implica reacciones de defensa violentas contra todo aquello que parezca atacar el orden establecido. La propia Francia liberal conoció momentos así en la derrota.

Y, de hecho, conocemos la muerte de Sócrates a través de las obras de sus discípulos, indignados y heridos, que denunciaron esa iniquidad: la indignación no parte de nosotros, sino de la Atenas de entonces.

Todo esto explica que la tolerancia religiosa no figure entre los temas invocados por Atenas. En cambio, se quería y se veía tolerante en otro terreno, el de las relaciones humanas: allí innovaba y se distinguía, ya no de los bárbaros, sino de Esparta.

El texto de Tucídides, del que una parte ha sido citada con anterioridad, es a este respecto revelador, ya que nada más definir el principio del régimen, pasa de la actividad política a las prácticas cotidianas; y nada más recordar el gran principio de la obediencia a las leyes, vincula a ésta a las tendencias morales.

> Gobernamos liberalmente lo relativo a la comunidad (el *koinón*), y respecto a la suspicacia recíproca referente a las cuestiones de cada día, ni sentimos envidia del vecino si hace algo por placer, ni añadimos nuevas molestias, que aun no siendo penosas son lamentables de ver. Y al tratar los asuntos privados sin molestarnos, tampoco transgredimos los asuntos públicos (los *demosía*), más que por nada por miedo, y por obediencia a los que en cada ocasión desempeñan cargos públicos, y a las leyes, y de entre ellas sobre todo a las que están dadas en pro de los injustamente tratados, y a cuantas por ser leyes no escritas comportan una vergüenza reconocida. (II, 37, 2-3.)

[17] Al parecer, el último fragmento citado fue corregido, para no chocar demasiado. Sin embargo, circuló.

El final del texto supone un impulso a la ayuda mutua, que es espontáneo y no dictado por la ley; el principio implica una flexibilidad en las relaciones humanas que no lo es menos. La palabra «tolerancia» expresa el adverbio griego que significa «sin ofensa». Es característico del espíritu griego en general, pero característico también del espíritu ateniense opuesto al de Esparta.

Respecto a los extranjeros, Atenas era acogedora. No los hacía ciudadanos, pero se mostraba hospitalaria [18], y Tucídides dice más adelante que no practicaba jamás, como Esparta, las «expulsiones de extranjeros»; también dice que, al revés que en Esparta, no les ocultaba nada: en Atenas se podía ver y escuchar todo [19]. Por otra parte, en lo que concierne al auxilio a los oprimidos, se ejerce con otras ciudades. Varias obras de Eurípides y muchos elogios de Atenas están ahí para ilustrar esa generosa disposición, de la que Atenas se sentía orgullosa.

Entre ciudadanos reinaban lazos más estrechos, pero Tucídides precisa que existe un margen de tolerancia con los descarríos individuales. Empieza a extenderse una palabra: *praos*, que significa «suave». Aristófanes pide, en 421, que los atenienses sean «corderos» entre ellos y «mucho más suaves para nuestros aliados» [20]. Textos de oradores hablan de la «mansedumbre» de los atenienses, del carácter que les hace ser, entre ellos, «compasivos» [21]. Y esto es una virtud; pero cuando Platón quiera estigmatizar los excesos democráticos, empleará pre-

[18] Por extranjeros hay que entender a los griegos de otras ciudades. Sin embargo, en lo que respecta a egipcios o persas, la culpa era, sin duda, de la falta de relaciones fáciles más que de un fallo de la hospitalidad ateniense. Las relaciones se multiplican en el siglo siguiente, pero sobre todo en sentido inverso: Platón fue a Egipto, y Jenofonte acudió a luchar en Persia y escribió *Ciropedia*.

[19] Por un edificante encadenamiento de circunstancias, Atenas debió su esplendor al hecho de haber acogido a intelectuales y a artistas venidos de fuera; se convirtió así durante muchos siglos en capital del espíritu, con lo que consiguió, desde entonces, atraer a extranjeros por este motivo.

[20] *La paz*, 935-936; cf. 998, donde habla de «piedad suave».

[21] [Lisias] *Contra Andócides*, 34, *Para el inválido*, 7. Más ejemplos en nuestro libro *La Douceur dans la pensée grecque*, París, 1979, en el capítulo titulado «La douceur d'Athènes».

cisamente las palabras benevolencia e indulgencia para criticar lo que pronto se convertiría en desobediencia a las leyes.

Está claro que esa indulgencia se opone al rigor de Esparta. Se opone también a la crueldad a menudo reprochada a los bárbaros. En realidad, todo ocurre como si el impulso que llevaba a los griegos hacia el planteamiento en común de los problemas, y a la superación de barreras, en la evolución histórica hubiera abandonado Esparta para volver, con mucha más fuerza que antes, con Atenas. Con la democracia, con el reino de la palabra, con los constantes intercambios de ideas, se desarrolla también una cierta actitud moral, más acogedora y más abierta.

En un libro reciente, que ya he tenido ocasión de citar, me plugo encontrar frases que, partiendo de consideraciones muy diferentes, casi parecían haber sido escritas para sostener la tesis que defiendo aquí. Así, cuando R. Calasso escribe: «Entre Atenas y Esparta la discriminación es el intercambio. En una provoca terror, en otra fascinación», o bien: «En Atenas, "amiga de los discursos", la palabra fluye espontáneamente, es un arroyo que irriga todos los capilares de la ciudad. En Esparta, jamás se le aflojan las riendas a la palabra.[22]» El impulso griego se perdió en Esparta: recayó con toda su fuerza en Atenas.

*

Del mismo modo que pudo haber, antes de Atenas, sociedades democráticas, que no nos dejaron textos ni análisis sobre lo que quisieron hacer, la tolerancia pudo existir en muchas regiones del mundo, sin textos para elogiarla.

Sabemos, por ejemplo, que, en Egipto, egipcios y judíos hicieron durante mucho tiempo muy buenas migas. Los griegos no lo hicieron mejor, ni siquiera igual; pero en este caso dejaron textos. Muchos de los datos sobre los pueblos de su alrededor se hallan en Heródoto. De la misma manera, las raras reivindicaciones de la tolerancia entre personas se hallan en Atenas.

Ocurre por tanto lo mismo que en el terreno político, donde las

[22] *Las bodas de Cadmos y Harmonía*, pág. 230.

cosas son aún más evidentes: las palabras, los conceptos, el modelo, todo fue proporcionado por Grecia. Sus realizaciones pudieron ser mediocres e imperfectas; pudieron deteriorarse o contener lagunas: no es ésa la cuestión. Hoy día, cuando todos los ejemplos han caído en un relativo olvido, esas palabras, esos conceptos, ese ideal permanecen tan tónicos y vivaces como cuando en un principio fueron descubiertos. Esas instituciones nacieron de cierto deseo griego de puesta en común; su descripción nació de cierto deseo griego de decir y definir. Y el alcance de esas descripciones nació de cierto deseo griego de definir siempre, no hechos particulares mezclados con los datos cotidianos, sino un espíritu de conjunto, unos principios, una intención esencial y asimilable por todos.

Terencio no olvidó las lecciones de tolerancia de Menandro o de Cicerón, ni las lecciones de democracia de Demóstenes; el periodista más gris del siglo XX se ha alimentado de esas lecciones sin saberlo. Y no es casualidad: las experiencias vividas por Grecia se transforman rápidamente en experiencias humanas.

Atenas, de hecho, no se equivocaba: alababa no «su» democracia, sino «la» democracia, en tanto que cualidad de principio universal.

Capítulo 4

Del debate democrático al análisis intelectual

Si los valores de la democracia ateniense han llegado hasta nosotros de forma tan abundante, se lo deben al hecho de que fueron desarrollados y descritos, de modo lúcido, en las obras literarias. Y lo fueron gracias a los medios que propició el uso del debate público. La retórica, en efecto, nacida en un principio de un interés práctico, sirvió de inmediato a otros menesteres; y apenas instaurado el hábito del debate, los autores la transfirieron directamente al terreno de las ideas.

El instrumento forjado para fines utilitarios fue desde entonces afinado y puesto al servicio de una reflexión de orden general. Y por un umbral atravesado al vuelo, pero decisivo en la historia de la humanidad, se pasó, en ese final del siglo V ateniense, de los litigantes a los pensadores.

Semejante mutación merece que nos detengamos en ella.

Por esta razón, en el capítulo anterior anunciamos, para luego abandonarlo, el nacimiento de la retórica. Es totalmente cierto —y el testimonio de Aristóteles lo recuerda— que ese nacimiento está ligado a la democracia, a la importancia de los procesos y al papel práctico de la palabra. Sin embargo, aprender a hablar, cuando se trata de Grecia o de Atenas, es también aprender a pensar [1].

En el origen, esto es comprensible. En realidad, no hay que dejarse engañar por las connotaciones modernas de la palabra «retórica», que no designa en concreto los encantos exteriores del lenguaje. Incluso las figuras de estilo que utilizaba Gorgias —las antítesis o los paralelismos entre las palabras— tienen por objeto, sobre todo, atraer la

[1] Sería absurdo afirmar que el pensamiento no existía antes del siglo V: bastarían los presocráticos para ridiculizar tal idea. Pero hablamos aquí de un pensamiento dirigido a todos y abierto al debate, es decir un pensamiento discursivo y que aporta pruebas.

atención, despertar la sorpresa, captar y, por tanto, poner de relieve el argumento[2]. Y en la retórica original, la argumentación era verdaderamente esencial.

Ahora bien, ¿en qué se basaba esa argumentación? Los nuevos maestros también la enseñaban. Es cierto que no se trataba del arte del razonamiento infalible, tal como lo definiría, una generación después, la dialéctica filosófica. Pero era un arte que consistía en agotar todas las justificaciones de una tesis. Podemos hacernos una idea leyendo la defensa ficticia que Gorgias hace de la mujer conocida por sus culpas, a saber la bella Helena, la mujer adúltera que cargaba con la responsabilidad de la guerra de Troya. Es verdad que se podía elogiar su cuna y su belleza, y Gorgias, de hecho, comienza por ahí, pero ¿cómo justificar su conducta y cómo declararla inocente? Para lograrlo, el maestro de la retórica va a preguntarse *a priori* sobre las probables causas de esa conducta, y después, para cada una de ellas, va a remitirse a la opinión admitida, según la cual, en ese caso, no hay culpa. Si la voluntad divina dictaba que Helena partiera con Paris, ¿cómo hubiera podido ella resistirse? Los dioses son superiores a los hombres... y Gorgias prosigue: «Si sufrió ilegal violencia... Si fue convencida por la palabra... Si lo que originó sus actos fue el amor...» Cada vez, un pequeño análisis muestra que nadie puede resistirse a esas distintas presiones. Cada vez, se refiere para demostrarlo a una idea generalmente admitida. Cada vez, se desplaza la responsabilidad; y Helena, la acusada, se transforma en víctima.

Desde luego, el juego es artificial, y este pequeño texto es de aquellos en los que este aspecto puede apreciarse mejor. Sin embargo, incluso en este ejemplo, ¡qué bello ejercicio para el espíritu! ¡Y qué instructivo! El primer tiempo implica descubrir los posibles móviles y hacer su inventario, para retener los más favorables. Después, es necesario un repertorio correspondiente de verdades generales, que van desde la evidencia (los dioses son superiores a los hombres) hasta las observaciones personales (como el poder de la palabra). Dicho de otro modo, un conocimiento sobre el hombre, puesto en tal o cual situación, debe estar siempre al alcance del orador y debe ser lo más amplio posible. Por último, en esos análisis, la propia idea de responsabilidad se matiza y madura.

[2] Tucídides las emplea del mismo modo.

En otra parte, Gorgias defiende (otra defensa ficticia) a un acusado de traición: de nuevo, los argumentos de probabilidad se multiplican. ¿Por qué Palamedes habría traicionado? ¿Por dinero? Si ya tenía...

Una vez lanzado el procedimiento, todos lo utilizan. Los autores lo llevan más lejos. De un texto a otro se retoman los argumentos, se intercambian. Parecería que algunos ya pasan de los lugares comunes del debate judicial al análisis serio; se establecen matices.

He aquí un doble ejemplo que acerca una defensa ficticia de Antifón a un discurso de Pericles en Tucídides. Este ejemplo es el argumento del envite, que tan pronto conduce a evitar los riesgos como a enfrentarlos. Antifón dice, en efecto, que las gentes felices no son dadas a los gestos audaces: tendrían demasiado que perder. Es éste un argumento de probabilidad para un defensor. Pericles, por el contrario, dice que las gentes felices (como los atenienses) están dispuestas a dar su vida en combate por la patria: saben que un revés les costaría demasiado caro. Por tanto, el mismo argumento cambia de orientación según las circunstancias planteadas, y cambia, sobre todo, de papel, ya que se convierte en Pericles en uno de los fundamentos del civismo ateniense.

El cliente ficticio de Antifón se defiende:

> Dicen que temía perder mi fortuna y por ello es verosímil que lo matara. ¡Bien al contrario! Sólo a los desafortunados les favorecen los desórdenes, porque todo cambio puede beneficiar su mala situación; a los afortunados, por el contrario, les favorece la tranquilidad, que preserva su buena situación, pues todo cambio les hace pasar de la felicidad a la desdicha[3].

Pero Pericles proclama:

> Pues no sería justo que escatimaran menos sus vidas los desafortunados (ya que no tienen esperanzas de ventura), sino aquellos otros para quienes hay el peligro de sufrir en su vida un cambio a peor, en cuyo caso sobre todo serían mayores las diferencias si en algo fracasaran. (II, 43, 5.)

[3] Primera *Tetralogía*, § 9.

La invención de los argumentos, por sí sola, abre por tanto ya el camino hacia la reflexión, existiendo, entre los dos ámbitos, una estrecha comunicación.

Sin embargo, la retórica no es sólo la caza del argumento, más o menos exagerado. Resulta que, a fuerza de defender una u otra causa, se llega a una técnica más compleja: Protágoras enseña a confrontar no sólo a dos defensores, opuestos entre sí, sino dos argumentos igualmente contrarios, o mejor aún a darle la vuelta a un argumento, convirtiendo cada punto débil en uno fuerte y a la inversa.

La parte de artificio es entonces aún más evidente; pero la verdad, no obstante, gana a través del rigor mismo del razonamiento. Porque si una tesis o un argumento aislados son por naturaleza parciales y tendenciosos, dos tesis o dos argumentos, sistemáticamente confrontados, representan como la suma de lo que se puede decir de un lado y de otro, y, por consiguiente, constituyen el análisis completo de una cuestión. No hay más que ver las dos tesis colocadas juntas para valorarlas: se juzga con todas las cartas en la mano. Es el principio que preside todos los procesos, pero también todas las reflexiones, todas las disertaciones, todos los esfuerzos de juicio en los terrenos en los que no es posible ninguna prueba absoluta. ¡Y he aquí entonces la retórica convertida en medio de análisis y arte de razonar!

En Siracusa nació de la multiplicación de los procesos: en Atenas, se perfeccionó y aguzó al servicio de la reflexión teórica.

Bruscamente, se cambia de nivel. Y podemos apreciar cómo se efectúa ese cambio en los textos.

I. Del proceso de un hombre al proceso de una idea

El hecho de que todo empiece por los discursos establecidos con objeto de convencer, ya a los jueces, ya al pueblo en la Asamblea, se traduce en el repentino auge del género oratorio. Todos los alumnos que, en todos los países, durante siglos, han estudiado griego, han examinado lo que la tradición llama «los oradores aticistas». Lisias, Iseo, Demóstenes, Esquines, y más tarde Hipérides y Licurgo, jalonan esa serie gloriosa de defensores judiciales o políticos. Y Atenas gozaba de tan buena reputación que, tras la desaparición de su papel político,

siguió siendo un centro cultural, donde los romanos deseosos de rematar sus estudios acudían a aprender retórica, lo que ilustra una vez más el vínculo que une a Atenas con el arte de la palabra.

Ahora bien, podríamos mostrar cómo, junto a las pequeñas querellas de probabilidades o a los pobres debates sobre herencias impugnadas, el pensamiento de aquellos litigantes —ya fueran judiciales o políticos— goza a menudo de un nivel muy alto. Lisias sabe comentar con fuerza los abusos de los Treinta; Demóstenes sabe transmitir un mensaje eterno de abnegación cívica y de fe en la libertad. Lejanos recuerdos escolares bastan para que seamos conscientes de ello.

Pero, salvo Antifón y Andócides, sólo conocemos a los oradores aticistas por el siglo IV. De todas formas, es aún más impresionante ver cómo, desde la época de Pericles, e incluso en géneros que no tenían en principio nada de retórica, la literatura de la época lleva en su seno para siempre el testimonio del papel desempeñado, en el desarrollo del pensamiento, por el modelo judicial[4].

Una de las comedias de Aristófanes, *Las avispas*, presenta una parodia de proceso: para consolar al viejo ateniense que no volverá a juzgar en el Heliea, le organizan en casa el proceso de un perro acusado de robar un queso. Hay allí alusiones precisas a la actualidad política, pero hay también, para nosotros, un testimonio sobre la importancia de los procesos. Se confirma esa importancia, ya que aparecen constantemente, en las obras trágicas o históricas de la época, escenas que se presentan como procesos, con dos defensores enfrentados. En *Hipólito*, de Eurípides, el hombre joven pleitea ante su padre para intentar declarar su inocencia. En *Hécuba*, la vieja reina se ha vengado del traidor Polimestor arrancándole los ojos y matando a sus hijos; detenidamente, cada uno defiende su causa ante Agamenón que los juzga. En *Las troyanas*, Hécuba acusa a Helena y Helena acusa a Hécuba, ante Menelao, que debe decidir. Del mismo modo, si pasamos a Tucídides, vemos a los corcirenses y a los corintios, en dos discursos antitéticos, acusarse mutuamente ante los atenienses que van a tomar partido. Un poco más adelante, vemos a gentes de Platea y de Tebas enfrentarse también ante cinco jueces llegados de Esparta (el texto dice bien, en III, 52, 3, *dikastaí*). En un drama o en un relato de nues-

[4] Cf., aquí, cap. VII, pág. 205, con la nota.

tros días, a nadie se le ocurriría introducir esas parejas de discursos sabiamente compuestos en paralelo, según la costumbre judicial que, en Atenas, había adquirido tanta importancia.

Pero esto no es nada al lado de todos los ejemplos en los que esas parejas de discursos figuran en obras literarias, aunque como emancipadas del modelo judicial. No hay una obra de Eurípides en la que un debate de este tipo, tratado a fondo y con detenimiento, no aparezca; ni un libro de Tucídides (salvo los libros V y VIII, que no contienen ningún discurso) en el que no se encuentren varios ejemplos, también rigurosos y sutiles, con argumentos que se responden, se devuelven, se refutan...

Puede resultar divertido mostrar cómo, en cada caso particular, surgen análisis de ideas en el seno del marco judicial que lo ponen de manifiesto. Incluso en las situaciones que parecen más impersonales o más apriorísticas, surge de pronto un tema y forma como una excrecencia en el seno del alegato[5]. Pero más allá de estos ejemplos, podemos retener sobre todo la manera en la que estos alegatos de tipo judicial se cargan de un valor general y se convierten en el proceso de una doctrina.

No siempre es tal el caso.

Encontramos, incluso en Tucídides, debates que están todavía cerca del debate judicial tal como la retórica de la época debía practicarlo. Cuando las gentes de Platea explican que si han sido aliados de Atenas es por culpa de Esparta, que antes los había rechazado, y cuando los de Tebas replican que si han invadido Platea es por culpa de aquellos que, en la ciudad, los habían llamado; cuando vemos a cada uno de ellos citar fórmulas paralelas para ese tipo de excusas fáciles, percibimos el procedimiento y no se avanza mucho en la reflexión política. Ese tipo de intercambios nos hacen pensar en todas esas dejaciones de responsabilidad, tan de moda en aquella época; nos hacen pensar en los largos debates de Pericles con Protágoras para saber si la responsabilidad de la muerte accidental de un atleta tenía que recaer en la jabalina, en

[5] Intentamos demostrarlo en una conferencia dictada en la Academia de Atenas con el título *La démocratie athénienne et les grandes œuvres du V^e siècle av. J.-C.* (7 mayo 1991). Los ejemplos estudiados fueron los tres «procesos» citados más arriba de Tucídides, y, de Eurípides, *Hipólito*, *Las suplicantes* y *Las fenicias*.

el que la había lanzado o en los organizadores; nos hacen pensar en esas *Tetralogías* de Antifón, en las que casos semejantes se debaten en cuatro breves discursos ficticios de la defensa y de la acusación.

Sin embargo, es raro que Tucídides se quede ahí; y esto siempre afecta sólo a un argumento entre otros. Casi siempre la discusión es más rigurosa, y aborda reflexiones más originales. No obstante, sería un error pensar que esa densidad acrecentada corresponde a un rechazo de las técnicas de la retórica, ya que lo cierto es lo contrario. Ese progreso sólo puede ser realizado gracias al manejo de esas técnicas, que permiten dividir, confrontar, buscar, para cada argumento, sus posibles justificaciones y sus límites, e incluso, al obligar a hacerlo, cada problema se discute con más rigor y con más referencias a lo universal. El procedimiento se convierte en una especie de álgebra del espíritu, que facilita y subtiende la reflexión. Las técnicas de la palabra son armas para el pensamiento.

En Tucídides los casos pueden variar, ya que, entre un extremo y otro, hay muchos grados. Los discursos pueden deslizar una argumentación de gran alcance humano en un debate en principio muy concreto; o bien pueden, de entrada, dar paso a una gran cuestión. De todos modos, el matiz de discusión de orden general no cesa de resurgir, sean cuales fueren las circunstancias: los argumentos retornan hacia la idea general, como la aguja de una brújula vuelve hacia el norte.

Antes de la batalla de Naupacto, en el Libro II de Tucídides, los jefes de las dos flotas, peloponesa y ateniense, explican a sus tropas que deben vencer, y por qué (II, 87-90). En principio, nada podría ser más particular, pero explicar el porqué de la victoria exige reflexión. Ninguno de los dos se limita a decir «Venceremos porque somos los más fuertes». Analizan: ¿en qué más fuertes? Cada uno extrae una o varias ventajas, y, para que puedan compararse, cada uno les da una forma general y se remonta al principio; finalmente, lo que sostienen es de orden teórico: lo que cuenta es el valor natural (que pertenece a la tradición de Esparta) o la experiencia en el combate naval (que pertenece a Atenas); en otras palabras, ¿cuál es la relación entre la valentía y el saber? Este problema apasionó también a Platón y puede plantearse en cualquier época. Gana en precisión al ser debatido de modo tan riguroso, y también al extraerse de un caso concreto para recoger

después, de un relato igualmente concreto, las confirmaciones o rectificaciones de la experiencia práctica.

Podríamos señalar, incluso en esta pareja de discursos, otros problemas de alcance general planteados por la argumentación [6]. Pero también podemos citar debates cuyo principio está dedicado a problemas de este tipo; por ejemplo, cuando dos atenienses, Cleón y Diodoto, discuten para saber si hay que mantener el durísimo castigo previsto para la ciudad de Mitilene, tras su revuelta contra Atenas. Hay por supuesto observaciones sobre la situación particular de Mitilene y las condiciones de su revuelta (sobre todo en el discurso de Cleón), pero sólo son estudiadas en función de una política válida para el conjunto del Imperio, y son interpretadas por referencias a la psicología humana en general.

Llama la atención desde el principio el tono del discurso de Cleón. Se muestra hostil a revisar la decisión tomada la víspera, pero los términos utilizados para decirlo van directamente a lo abstracto. «Muchas veces ya me he percatado yo mismo de que un régimen democrático resulta incapaz de ejercer el imperio sobre otros, pero debo reconocerlo sobre todo ahora, ante vuestro arrepentimiento sobre los mitileneos»; de entrada, el caso que se discute se considera como el ejemplo de un fenómeno más amplio, por lo que el debate se convierte en teoría.

Después, Cleón defiende el castigo duro porque es merecido, pero sobre todo porque servirá de ejemplo. Se trata de una política de conjunto y, por consiguiente, de teoría. Por otra parte, el problema político es acompañado de un aspecto moral cuando Cleón denuncia el peligro que amenaza a las ciudades que reinan sobre otras si ceden «las tres cosas más dañinas para un imperio: la compasión, el deleite por la elocuencia y la clemencia» (III, 40, 2). El realismo de Cleón vincula cierta política de severidad con las exigencias morales del poder.

Frente a él, Diodoto desarrollará la ineficacia de la amenaza para prevenir el mal. Y será un análisis aún más general, que servirá para sostener su idea que, de hecho, no puede ser más general:

[6] Por ejemplo, la relación que existe entre la experiencia naval y la necesidad de un campo amplio: este problema ilumina, en lo sucesivo, todos los demás combates en el mar.

> Mas es propio de la naturaleza humana el que todos, tanto en el ámbito privado como en el público, cometan errores, y no existe ley que pueda impedirlo, ya que los hombres han propuesto todas las escalas de penas, agravándolas cada vez más, por ver si aminoraban las ofensas de parte de los malhechores. Es natural que, antiguamente, para los más graves delitos hubiera penas más suaves, pero que al ser transgredidas con el paso del tiempo, la mayor parte de ellas han desembocado en la pena de muerte. Y con todo y con ello, se las desafía. Así pues, bien hay que buscar una amenaza que infunda mayor miedo que ésta, bien admitimos que ésta no refrena el mal: sino que, de un lado la pobreza, que por efecto de la necesidad infunde audacia, y de otra parte la sobreabundancia, que induce a la ambición por su insolencia y su orgullo, así como otras diversas circunstancias que dependen de la vida de los hombres (en cuanto que cada una de ellas está sometida por algún impulso fuerte e irresistible), nos impelen a los peligros. (III, 45.)

La parte citada bastaría para demostrar la extraordinaria generalidad de la argumentación; y podríamos plantearnos detenernos aquí, pero el análisis gana si continuamos, ya que todo interviene, en una especie de reflexión global sobre los errores humanos y sus mecanismos:

> Además de todo ello, la esperanza y el deseo (éste abriendo el camino y aquélla yendo en pos, pues la primera concibe el plan, mientras el otro le ofrece el favor de la fortuna) suelen causar los más graves daños; y aun siendo cosas que no se ven, son más poderosas que los peligros manifiestos. Finalmente la fortuna, añadiéndose a todo esto, concurre en no menor medida al enardecimiento, ya que como a veces se nos presenta cuando menos se la espera, nos induce a correr riesgos incluso cuando nos encontramos en inferioridad de condiciones; y sobre todo a las ciudades, en la medida en que están en juego cuestiones de la mayor importancia (como la libertad o el dominio sobre otros), y en la medida en que cada cual, inserto en el ámbito de su comunidad, sin razón se sobrestima. En pocas palabras, resulta imposible (y es un ingenuo quien lo piense) que cuando la naturaleza humana aspira decididamente a realizar una empresa, pueda encontrarse algún impedimento, sea en la fuerza de la ley o mediante cualquier otra amenaza, que la haga desistir. (III, 45.)

De estas consideraciones tan amplias y de alcance tan general, Diodoto extrae la consecuencia práctica: si no se pueden impedir las rebeliones imprudentes hay que obtener, al menos, retornos, lo más rápidos posibles, a la razón, y apoyarse totalmente en los elementos todavía favorables a Atenas. Por tanto, la decisión relativa a Mitilene se basa en una teoría relativa al Imperio, que se sustenta a su vez en una teoría relativa al hombre.

Entre los dos discursos, tan estrechamente confrontados, hay relaciones de detalle estrechas y sutiles. No hace mucho atrajeron la atención de Louis Bodin, que no se cansaba de admirar esos sabios mecanismos. Pero hay también, gracias a su propia sutileza, una amplia reflexión sobre los problemas de la represión en general. Así, frente a una teoría simple vemos elaborarse un análisis profundo, que va mucho más lejos.

Podemos añadir un detalle, no carente de importancia. Habremos observado que Cleón situaba «el deleite por la palabra» entre las tentaciones peligrosas. Había hablado antes del público instalado para escuchar a los sofistas. Él mismo reconoce que su actitud, poco matizada, corresponde a un rechazo del debate tal como lo practicaba la retórica. Por el contrario, Diodoto elogia la palabra y hace ver que sospechas como las de Cleón son las que disuaden a los oradores de intervenir útilmente. La tesis más trabajada es pues aquella que apela al debate abierto. Y yendo más lejos, Diodoto precisa el objetivo de esos debates. No es simplemente, como piensa Cleón, una cuestión de culpabilidad y de retorsión: se trata de lucidez política, de *euboulía*. «Pues aunque consiga demostrar que son plenamente culpables, no por ello voy a reclamar su ejecución, si ello no conviene. Y aunque tuvieran algún derecho a la indulgencia, no la obtendrían si ello no reportase algún beneficio a la ciudad. Pienso que estamos deliberando más sobre el futuro que sobre el presente» (44, 2-3). Los propios términos suponen reconocer que se ha pasado del nivel de los litigantes al del análisis teórico, capaz de prever el porvenir.

El mismo cambio de nivel se observa en Eurípides.

Tampoco en su obra ciertos debates superan el nivel de los ejercicios de escuela exigidos por el interés del tribunal. Así es como Hipólito, para nosotros aureolado de la poesía ligada a su pureza y a su fer-

vor, no encuentra nada mejor para demostrar a su padre que no ha intentado seducir a Fedra que recurrir a las probabilidades de moda: «Debes demostrar cómo me han corrompido. ¿Era el cuerpo de ésta superior en belleza al de todas las mujeres? ¿Esperé llegar a ser jefe de tu morada sucediéndote en tu lecho?» (1008-1011). Los procedimientos de Gorgias se aplican aquí en toda su dureza [7]. Sin embargo, como en Tucídides, es muy raro que se quede ahí; y esto siempre afecta sólo a un argumento entre otros. También en Eurípides el arte del debate profundo conduce a una reflexión más densa. Y esto es tanto más relevante cuanto que el teatro y la acción no son, *a priori*, el lugar ideal para semejantes meditaciones.

Como en Tucídides, podemos citar la aparición del análisis en un debate concreto, o bien la discusión general planteada de entrada como tal.

En lo que se refiere al primer caso, tenemos *Las troyanas:* estamos en el marco de un proceso, el de la bella Helena. Hallamos en él todos los recursos de la retórica de la época. Así, Helena dice: todo ocurrió por culpa de Hécuba, quien, en el origen, dio a luz a Paris; o bien acusa a Menelao, que partió dejando a Paris en su casa; o bien pregunta: «¿Cuál era mi pensamiento?» (946). Todo ello entrecortado por los trucos del abogado defensor, los «es decir», los «¿dónde están los testigos?»... Una vez más, estamos aquí cerca de Gorgias. Pero achacando la responsabilidad a los dioses, Helena obtiene una respuesta muy fuerte de Hécuba; en primer lugar, ésta critica —¡precisamente en nombre de la probabilidad!— la propia tradición del juicio de Paris [8], y después la toma con el principio de lo que podríamos llamar la coartada divina: «Mi hijo era de una hermosura admirable, ¡y al verle, tu deseo fue Cipris! Porque los deseos insensatos de los mortales son Cipris para ellos» (987-989). Por tanto, he aquí que todas las excusas

[7] Hipólito describe la vida que ama, evoca sus gustos, presta juramento; y la pobreza de su argumentación tiene en sí misma un sentido que sugiere la imposibilidad en que se encuentra, siendo inocente, de demostrar su inocencia.

[8] «¿No podía, permaneciendo tranquila en el Urano, transportarte con Amiclea a Ilios?»: este argumento es a la vez la recuperación de un argumento de probabilidad digno de los sofistas y una crítica de los mitos, que puede llegar lejos.

que cuestionaban a los dioses se descalabran en beneficio de un análisis psicológico del todo realista. Más allá de las pullas sobre las diversas responsabilidades individuales, que los defensores se lanzan unos a otros, toda la cuestión de la responsabilidad humana surge aquí en la protesta de Hécuba.

¿Acaso Eurípides introdujo este episodio en su tragedia para lucirse en el arte tan apreciado de los debates judiciales y para lucirse precisamente a propósito de Helena[9]? O bien ¿era la propia protesta la que ponía en evidencia el juego de las pasiones humanas? En cualquier caso, se pasa de pronto, durante un breve instante, del juego intelectual al debate filosófico.

Sin embargo, también es verdad que, desde el comienzo, el debate apunta a lo más alto y no se oculta. Podemos citar a este respecto *Las fenicias*. El tema es la lucha entre los dos hijos de Edipo. Ahora bien, Eurípides sitúa en el centro de la obra un debate —¡naturalmente!— en el que se enfrentan los dos ante su madre. La obra fue interpretada en Atenas en un período en el que se enfrentaban ambiciones rivales que amenazaban con una guerra civil, mientras la ciudad estaba envuelta en una guerra exterior. Y he aquí a los dos hermanos. ¿Van a hacer valer sus respectivos derechos? Parece que sí, viendo el sensato comienzo del primero. Pero, como ha hablado de reparto, el segundo de pronto se exalta: confiesa su ambición, su culto de la Tiranía, «la más grande de las Diosas» (506); y se niega a ceder nada. «Yo no quiero cesar de reinar, mientras pueda, para ser nunca esclavo.» Y debido a ello, se entabla un nuevo debate, ya que Yocasta critica al punto sus palabras; pasa de juez a parte, al mismo tiempo que el enfrentamiento entre los dos hombres se convierte en conflicto entre dos tesis. Ya no es Etéocles contra Polinices: los discursos tratan sobre la armonía común opuesta a la ambición y sobre la igualdad opuesta a la Tiranía. Aquí también merece la pena citar el pasaje en detalle, ya que se ve cómo de pronto el pensamiento se generaliza, cómo se evoca el propio universo a propósito de una disputa entre dos hermanos, y cómo los

[9] Retomará el tema en otra tragedia, que se llama, esta vez, *Helena*, en la cual la heroína nunca estuvo en Troya. Cf. nuestro estudio «La belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque», *Les Études Classiques*, 56 (1988), págs. 129-143.

argumentos y las explicaciones se eclipsan frente a un gran pensamiento:

> ¿Por qué abrigas, hijo, el deseo de la peor de las Diosas, de la Ambición? No obres así, pues se trata de una Diosa injusta. Ha entrado en muchas familias y en ciudades numerosas, y se ha salido con la ruina de los que se sirvieron de ella. Por ella eres insensato. Mejor es respetar la equidad, que une a los amigos con los amigos, a las ciudades con las ciudades y a los aliados con los aliados. Un derecho equitativo, en efecto, es ley natural entre hombres, y el más pequeño se alza como enemigo del que está más elevado y prepara el día de la lucha. Porque la igualdad ha dado a los hombres las medidas y los pesos y ha constituido el número. La noche de párpados oscuros y la luz de Helios recorren igualmente el círculo del año, y ninguna de ellas, vencida, envidia a la otra. Así pues, el día y la noche sirven a los hombres; ¿y tú no sufres que éste comparta equitativamente la morada y no le reconoces su parte? Entonces, ¿dónde está la justicia? (531-549.)

Esta tirada, en la que se rompe el equilibrio del debate, enlaza con uno de los grandes problemas que se discutía, bajo un prisma moral, en la Atenas de entonces. Calicles, en *Gorgias*, de Platón, exalta la ambición como el Etéocles de Eurípides; y Sócrates le opone la justicia como aquí Yocasta a Etéocles. Al mismo tiempo, enlaza con una cuestión de actualidad política en Atenas: es la época en la que, bajo la amenaza de guerras civiles, nace un ideal de concordia u *homónoia*. La obra de Eurípides pone de relieve la importancia de este tema gracias a una escena posterior que muestra al joven Meneceo aceptando la muerte para asegurar el bien común. También es cierto que podemos imaginar muy bien una tragedia que mostrara todo esto sin entrar en uno de esos debates teóricos, ni elevarse tan alto en la predicación abstracta: el hábito de las defensas contrastadas, sustentadas por el arte de la retórica, suscitó aquí este fragmento filosófico, que parte de datos míticos pero que enlaza con la experiencia cotidiana, y que, aunque muy ligada a esta experiencia, la trasciende resueltamente para convertirse en un análisis intemporal.

Llegamos así a ese resultado paradójico que consiste en que la emoción, aquí, pasa por lo abstracto. Yocasta ve a sus dos hijos dispuestos a matarse el uno al otro, y sufre, desgarrada; al mismo tiempo,

Eurípides ve a sus conciudadanos dispuestos a arruinar su patria en ambiciosas disputas; y su tormento es lo bastante fuerte como para penetrar en los datos del mito y transformarlos. Pero aquí, contrariamente a las costumbres de otras épocas, ese tormento no se traduce en quejas particulares y alusiones al presente, sino que se expresa en un alegato abstracto, tenso, filosófico, tanto más profundo y razonado cuanto que se quiere convincente. El análisis está al servicio de la pasión.

Ocurría lo mismo con Tucídides: ¿acaso sería creíble que un hombre que escribe la historia de la grandeza y la caída de Atenas permaneciera indiferente a esos debates, en los que se jugaba el destino del Imperio? Simplemente, ese interés apasionado estimulaba su reflexión y, de ese modo, despertaba el nuestro.

Procedentes del debate judicial y de sus habilidades, los hombres de la época se apoderaron de aquellos recursos para interrogar con empeño al destino en el que se debatían, y, en la claridad de las ideas, tratar de dilucidar sus secretos. Debían hacerlo constantemente, entre ellos, en las calles, en la Asamblea o en el silencio de la meditación individual. De esa atmósfera sólo nos quedan testimonios fragmentarios; pero los dos autores principales de aquella época son, en dos géneros bien diferentes, los testigos de ese irreprimible movimiento de conquista por el espíritu.

II. De las discusiones de la Asamblea a la filosofía política

Los dos ejemplos citados demuestran, además, que esa conquista se ejercía de buen grado en el terreno del pensamiento político. No resulta esto sorprendente, pues si los procesos ocupaban al pueblo en el tribunal, los temas que oía tratar en la Asamblea eran en su totalidad relativos a las decisiones de orden político. Acabamos de ver la cuestión del castigo que habían de imponer a Mitilene: había sido, en efecto, objeto de debate en la Asamblea. Y acabamos de ver la defensa de la igualdad frente a las aspiraciones de la tiranía. Es evidente que era ésta una de las preocupaciones constantes evocadas por los oradores. Si el tribunal proporciona un entrenamiento para la discusión, la Asamblea dirige los espíritus hacia ciertos temas privilegiados.

Sin embargo, apenas dicho esto, salta a la vista una primera ampliación: la política de nuestros textos no se limita a un marco práctico y utilitario. Para los autores del siglo V ateniense, la política y la moral hacen un todo.

No sabríamos decir qué es lo que ocurría en los discursos reales pronunciados en esa época ante el pueblo; quizá simplificaban, pero en lo que respecta a los discursos recompuestos por Tucídides o a los debates de la tragedia, siempre lo moral y lo político están entrelazados: nos hablan, aquí, de la culpa y de los sentimientos que la suscitan; allá, de los méritos del reparto, opuestos a las tentaciones de la ambición. No son más que dos ejemplos, pero encontraremos el mismo rasgo en todas partes. Aristófanes, que reproduce alusiones a una actualidad precisa, las mezcla con grandes ideas sobre la paz o el entendimiento de los griegos, incluso con reflexiones sobre la nueva educación o sobre la vida honesta. Y hallamos, en la lista de obras de Protágoras, juntos, un tratado *Sobre la constitución* y otro *Sobre la ambición*. Encontraremos esta misma asociación, de modo patente, en el filósofo puro que es Platón. Es eminentemente griega.

De la misma manera, los discursos verdaderos que poseemos del siglo IV presentan la misma tendencia a la ampliación hacia la moral: en la elocuencia de Demóstenes resuenan, lo sabemos, exaltaciones magníficas sobre lo que debe ser el hombre político, sobre lo que una tradición de libertad o el sentido de la gloria deben representar, en las decisiones de Atenas. El debate político, en Atenas, es siempre una reflexión sobre los fines de la política. Por ello los textos de aquella época conservan tanta presencia y valor formador, para los jóvenes y los menos jóvenes, a veinticinco siglos de distancia.

Esa primera ampliación que combina, desde el principio, política y moral hace presentir otras en los temas que eran entonces abordados por todos. En cada problema discutido, los métodos de la retórica contribuyen a alimentar y a afinar el análisis, pero también, en cada uno ellos, vemos cómo la pregunta, nacida al ras de los debates cotidianos, se independiza para adquirir un alcance ampliamente universal.

Podríamos haber elegido, partiendo de Tucídides y de Eurípides, el tema del imperialismo, que es también el de la soberanía. En tal caso habríamos visto dibujarse, más allá de los problemas inmediatos de la guerra, de la represión o de una expedición conquistadora en particu-

lar, la imagen casi abstracta de un poder exterior basado en la fuerza y obligado por ello a usarla cada vez más, a riesgo de enemistarse con todos los demás pueblos. Incluso habríamos visto erigirse en Atenas, frente a este análisis del Imperio, la imagen opuesta de una unión y de una autoridad basada en la simpatía y la devoción. Habríamos podido citar, a este respecto, a Aristófanes y a Isócrates. Y habríamos podido reconocer así el análisis, prolongado en un largo diálogo, del imperialismo como tal; del imperialismo que siempre obedece a ciertos impulsos internos y se enfrenta a ciertos riesgos, inherentes a su naturaleza. Para evitar que parezca que favorecemos este tema, podemos recurrir a ejemplos diferentes: retendremos dos que, tomados de la política interior, son —entre otros muchos— característicos de ese impulso hacia lo universal. A diferencia del debate sobre el Imperio, los mismos no se basan en cuestiones debatidas en la Asamblea, sino que se sitúan más allá y son muestra ya de lo que para nosotros es la filosofía política.

El primero es la educación. La Asamblea no tenía que discutir de ello, ya que el Estado no desempeñaba ningún papel en este tema. Los oradores sólo debían hacer alusión a ella a propósito de las nuevas costumbres o en ataques personales [10]: una vez puesta de moda la enseñanza de los sofistas, no debían de faltar los puyazos recíprocos de los prohombres de la Asamblea, entre los representantes de los viejos buenos tiempos y los de los medios ilustrados. Pero lo que nosotros vemos, fuera de la Asamblea, en los textos que nos han quedado, es una serie de análisis en los que cada autor va al fondo, planteando de modo directo los problemas más teóricos y más eternos.

Se produjo una novedad con los sofistas y, de inmediato, la cuestión que se planteó fue educación intelectual o deporte y formación moral. Aristófanes dedica toda una obra —*Las nubes*— a debatir este tema, e instaura un torneo oratorio con todos los requisitos entre la educación antigua y la nueva. ¿Nos imaginamos hoy día, después de tantos siglos de reflexión y de escritos acumulados, semejante polémi-

[10] Sin hablar de los procesos políticos, vemos también, sólo en Tucídides, alusiones al papel de los sofistas (en Cleón) o al papel de la ciudad (en Arquidamo y en Pericles); ¡y, sin embargo, ya sabemos que Tucídides deja de lado todo lo que es política interior!

ca en una comedia? A lo sumo, podemos imaginar un espectáculo cómico que ilustre el problema mostrando a jóvenes formados por una educación o bien por la otra, pero darles la palabra a las dos educaciones es otro asunto bien distinto. Además, en los alegatos que les atribuye Aristófanes, todo entra en cuestión: la justicia contra la habilidad, las virtudes contra el éxito, la disciplina contra el individualismo...

Esto supone llevar muy lejos la reflexión abstracta. Sin embargo, el salto es aún más impresionante, ya que pronto, en Atenas, se lanza, delimitada y libre, la cuestión teórica preliminar: ¿se enseña la virtud? ¿Es un asunto de herencia, de lecciones, de costumbre? Y no sólo los filósofos debaten esta cuestión (sabemos que frecuenta varios diálogos de Platón, sin hablar de las observaciones de los sofistas o de Demócrito), sino que se evoca en Eurípides, en varias ocasiones y en los momentos menos apropiados; figura en su obra una buena docena de veces; vuelve a estar en el doble análisis del valor (innato o aprendido) que hacen los jefes en el Libro II de Tucídides; la retoma ampliamente, una generación más tarde, Isócrates. Todo el mundo se pone a ello y en todos se reconocen los mismos términos, claramente delimitados en su abstracción: naturaleza-aprendizaje. En esta serie de textos, cada cual añade un matiz, varía la relación entre los términos. Pero el debate conserva su continuidad y su unidad, porque, de entrada, fue situado en un nivel abstracto y universal, accesible a todos y adaptable a todos los casos. Por esta razón, también, sigue siendo actual.

Hubo vías laterales y cuestiones anejas, pero siempre fueron planteadas con la misma nitidez conceptual e idéntico rigor abstracto. Así ocurrió con la cuestión de la educación intelectual o física en las tesis de Aristófanes, que atacaban los perjuicios del intelectualismo, y las de Eurípides, que atacaban los excesos del deporte. Y lo mismo con el papel del entrenamiento práctico frente al curso teórico: formulando las cosas de esta forma, se diría que estamos apuntando a la polémica contemporánea de horarios en la universidad, pero es de hecho, y aunque parezca imposible, la cuestión que los griegos del siglo V supieron extraer: está en Eurípides antes de volver a surgir en Isócrates y Aristóteles. Aunque estos debates se estudiaron en otros lugares [11], los

[11] Véase *Grandes sofistas de la Atenas de Pericles*, Ediciones Clásicas, 1992, Capítulo II.

recordamos aquí por lo que revela el principio que los rige en sí, ya que, ocupados en seguir los diversos aspectos y en restituir posiciones individuales o una progresión en el tiempo, olvidamos a menudo sorprendernos de los propios términos y de la nitidez lúcida con la cual están, de una vez por todas, planteados y confrontados.

Esta nitidez de ningún modo impide la complejidad o los matices: al contrario, los facilita. Sencillamente, proporciona el lenguaje común que permite que las impresiones se conviertan en ideas y se presten a discusión.

Entre las complejidades y los refinamientos que permitía esa definición del problema de la educación figura el papel de la ciudad. Tucídides lo evoca, Protágoras lo analiza y Aristóteles lo precisa, con la idea del vínculo entre educación y régimen. Constatamos, en efecto, que todo debate concerniente a la vida de los ciudadanos se relaciona, para los griegos, con el régimen político. Éste será, por ello, nuestro último ejemplo.

Resulta revelador por dos razones.

En primer lugar, hoy día decimos «régimen», «constitución»: ninguna de estas palabras es griega. Los griegos decían *politeia*, pero cuando dedicaban una obra a la *politeia* de tal o cual ciudad, no describían, como lo haríamos nosotros, un texto oficial, sino que describían una forma de vida, en la que todo estaba íntimamente relacionado: los poderes, pero también las costumbres, las prácticas y los valores. El libro de J. Bordes *Politeia dans la pensée grecque jusqu'à Aristote* [12] refleja adecuadamente esta idea. Estudia textos del siglo V y del siglo IV, en particular tres tratados: *Constitución de los atenienses*, del Seudo Jenofonte, *Constitución de Esparta*, de Jenofonte, y *Constitución de Atenas*, de Aristóteles [13]. Ahora bien, parecería haber aquí, por parte de los griegos, una prueba más de esa apertura que hace que siempre vean un conjunto, con el parentesco que vincula elementos *a priori*

[12] París, Les Belles Lettres, 1982, 500 págs.

[13] En los capítulos relativos a los dos primeros, el análisis se divide en dos ideas fundamentales: «La extensión de *politeia* a todo lo que hace la originalidad de la ciudad y la vida de los individuos» es la idea que tratamos aquí, pero la otra, «Moral y política», proporciona magníficas pruebas de lo que con anterioridad hemos llamado la primera ampliación en materia política.

independientes. Desde entonces hemos tenido que reconocer que, en efecto, la gente que vive en un estado socialista o conservador, colectivista o individualista, no tendrá la misma manera de educar a sus hijos, de casarse o de comerciar. La extensión dada por los griegos a la palabra *politeia* correspondía a una realidad que redescubrimos.

Sin embargo, aunque la palabra que designaba la constitución ofrece así un valor amplio, y un poco vago, que explica por una parte su abandono en nuestras lenguas modernas, resulta que los diversos regímenes, por el contrario, llevan todavía nombres griegos, debido al hecho de que los griegos definieron el principio de una vez por todas, quizá incluso antes de emplear para la noción general el término *politeia*. Democracia y aristocracia, oligarquía, monarquía, tiranía son tantas otras palabras griegas cuya definición se remonta a la Atenas del siglo V y que, al extraer una idea abstracta, conservan su utilidad en nuestros días [14].

En general, se inicia a finales del siglo VI una clasificación de los regímenes políticos basada en el elemento en el poder [15]. El primer texto en el que aparece esta clasificación con toda claridad es la discusión que Heródoto introduce en el Libro III de su *Historia* (80-82) y en la que los conjurados persas, tras haber masacrado a los magos, discuten sobre el gobierno que han de instaurar. Hay tres discursos, relativos a tres regímenes, que se definen por el elemento en el poder. Si se trata de una sola persona, es la «monarquía»; si se trata de un pequeño grupo, es la «oligarquía», que es también el poder de los mejores (o *áristoi);* si se trata de todos los ciudadanos, es el reino del *demos* o igualdad de los derechos *(isonomíe);* en otro lugar, el mismo Heródoto emplea para éste el nombre de «democracia», que se acababa de formar para designar esa nueva realidad.

Este esfuerzo de clasificación y de puesta en orden representa una conquista asombrosa, pero esta conquista no es nada al lado del esfuerzo de análisis que de pronto se propaga en el pensamiento griego a propósito de los méritos respectivos de cada propuesta. Y aquí volvemos a encontrar la aportación de la retórica y del arte de defender una

[14] Sólo la realeza es nombrada en general por radicales propios de cada pueblo, porque todos comienzan por estar sometidos a un rey, del *basileus* o el *anax* al *rex* o al *king*.

[15] Algunos hallan el anuncio en Solón, pero véase J. Bordes, *op. cit.*, pág. 232.

causa bajo dos aspectos contradictorios. El texto de Heródoto es prueba manifiesta de ello.

Su composición es la siguiente.

Un primer discurso, el de Ótanes, muestra con todo detalle los defectos e inconvenientes del poder de uno solo, para concluir en favor de un régimen popular. Tras él, Megabixo muestra con todo detalle los defectos e inconvenientes del poder popular, para concluir en favor del poder de los mejores. Por último, Darío retorna al régimen monárquico, superior en su opinión a los otros dos.

Por tanto, cada uno de los tres regímenes tendrá su alegato a favor y su alegato en contra; la conclusión del debate retorna a su punto de partida para oponer las virtudes de la monarquía a sus defectos, por los que todo había empezado.

Extraño debate, con su forma retórica rígida pero rigurosa, y su argumentación muy abstracta, que no se basa más que en análisis generales. ¡Es evidente que está fuera de lugar en boca de esos grandes personajes persas, en 522 a.C.! El interrogante es de dónde ha tomado Heródoto el modelo. Nos gustaría saber si de Jonia o si se le ocurrió más tarde, en Atenas... Sea como fuere, el texto combina de modo admirable las dos tendencias destacadas aquí: descubrimiento de las discusiones en las que la retórica está al servicio del análisis, argumento contra argumento, y descubrimiento de los grandes problemas políticos que rigen la vida cotidiana.

Se desprende con claridad un doble punto de partida: la idea de tres regímenes posibles, clasificados de manera abstracta, y la idea de una comparación con el objetivo de encontrar el mejor régimen posible.

A partir de este doble punto de vista, todo era factible. Y la búsqueda del mejor régimen posible dio lugar a numerosas reflexiones. Ya hemos citado, a propósito de la democracia, la manera en que Eurípides, en la tragedia *Las suplicantes*, abre una discusión sobre los méritos comparados de tiranía y democracia. El héroe tebano expone los defectos y los inconvenientes de la democracia: Teseo expone sus méritos y luego critica la tiranía [16]. El análisis es más matizado y más

[16] No hay elogio directo de la tiranía: un elogio semejante hubiera sido inadmisible en Atenas. De todas formas, los textos sobre los regímenes tienen siempre valor polémico, en cada elogio subyace una crítica del régimen opues-

emotivo que el de Heródoto, pero es del mismo tipo y en el mismo marco de discusión.

Durante estas comparaciones críticas, se suelen precisar los criterios. Si uno hace el elogio de la democracia y el otro hace la crítica, es quizá porque existe una buena y una mala forma de ese régimen, o bien de otro. Y una vez más, al intervenir de nuevo la tendencia a la generalidad, los autores tratan de remontarse al principio. ¿Es quizá bueno el régimen cuando el soberano respeta las leyes y no de otro modo? ¿Quizá es bueno cuando ese soberano tiene como objetivo el bien común? De este modo, se extraen poco a poco reglas...

Y asistimos entonces a un intercambio sorprendente, ya que, a fuerza de litigar y de buscar los criterios, se ven obligados a retocar la famosa división en tres. Había sido ampliamente adoptada y la hallamos en diversos autores [17], pero experimenta, en unos y en otros, modificaciones [18].

En primer lugar, todos, al descubrir el posible malentendido, terminan desdoblando un régimen. La monarquía buena se opone a la tiranía mala, la aristocracia buena se opone a la oligarquía mala. Encontramos cinco regímenes, y luego seis. La democracia da mucho trabajo. Se puede estar lo bastante ligado a ella como para situarla entre los regímenes buenos y oponerla a la *oclocracia* mala; se le puede también otorgar un mal papel y preferir un régimen «constitucional». De cualquier forma, el esquema inicial subsiste, aunque se amplía.

Por otra parte —y el último ejemplo, cuyo objeto es el régimen «constitucional» de Aristóteles, es señal manifiesta de ello—, hay quienes aspiran a un régimen que tenga las cualidades pero no los defectos del modelo teórico, y, por consiguiente, piensan en formas mixtas, en las que se combinarían los dos modelos. Desde 411, vemos

---

to (se lo aprecia suficientemente en la manera en que Pericles alaba la democracia) (Tucídides, II, 37 y sigs.).

[17] Véase para ello Platón, *República*, 338 d; Esquines, *Contra Timarco*, 4; Isócrates, *Panatenaico*, 132; véase también, aquí, págs. 239-240.

[18] Antes del libro de J. Bordes, esbozamos la historia de esta reflexión en un artículo titulado «Le classement des constitutions d'Hérodote à Aristote», *Revue des Études Grecques*, 72, 1959, págs. 81-93.

surgir en Atenas el ideal de la «Constitución de los ancestros», una democracia, si así se puede decir, menos democrática que la que reinaba entonces. Tucídides elogia el intento que se realizó en ese sentido y que era, según él, «una moderada combinación de oligarquía y democracia» (VIII, 97, 2). Y Aristóteles desea un régimen tan mezclado que pueda llamarse tanto democracia como oligarquía [19]. Desembocamos así en el gran teórico de la constitución mixta, que descubre el modelo en la constitución romana, a saber, Polibio. Polibio se inspiró en el ejemplo romano; Cicerón compartiría esa afición por la mezcla.

Pero entonces nos preguntaremos qué queda de aquella muy abstracta clasificación, tan rápidamente superada y tan alejada de los hechos. Permanece precisamente el armazón de todo el pensamiento político, porque era abstracto y alejado de los hechos.

Todo el progreso de la reflexión, todos los retoques, todos los correctivos nacieron de esa confrontación de los modelos. Todo nuevo régimen se definió en función de ellos y a partir de las críticas, a las que el carácter abstracto de los modelos otorgaba un alcance más amplio y más universal. Y también cada cual definió su pensamiento en función de ese primer análisis.

Si se trata de elogiar al más particular y al más complejo de los regímenes, el de Roma, aquí tenemos a Polibio, que parte de ello:

> La mayoría de los que quieren instruirnos acerca del tema de las constituciones, casi todos sostienen la existencia de tres tipos de ellas: llaman a una «realeza»; a otra, «aristocracia», y a la tercera, «democracia». Pero creo que sería muy indicado preguntarles si nos proponen estas constituciones como las únicas posibles, o bien, ¡por Zeus!, solamente como las mejores. Me parece que en ambos casos yerran. En efecto, es evidente que debemos considerar óptima la constitución que se integre de las tres características citadas. (VI, 3, 5-7.)

Del mismo modo, toda la reflexión política, incluso en los tiempos modernos, retorna de manera espontánea al marco del siglo V a.C.

[19] *Política*, 1293 b, cf. 1280 a. Platón ve en el régimen de Esparta una «mezcla de los elementos convenientes y debidamente moderada» (*Leyes*, 692 a).

Como testigo de ello, Montesquieu, que inicia el Segundo libro de *El espíritu de las leyes* con estas palabras:

> Hay tres clases de Gobierno: el republicano, el monárquico y el despótico. Para descubrir su naturaleza nos basta con la idea que tienen de estos tres Gobiernos los hombres menos instruidos. Doy por supuestas tres definiciones o, mejor, hechos: uno, que el Gobierno republicano es aquel en que el pueblo entero, o parte del pueblo, tiene el poder soberano; el monárquico es aquel en que gobierna uno solo, con arreglo a leyes fijas y establecidas; por el contrario, en el Gobierno despótico una sola persona sin ley y sin norma lleva todo según su voluntad y su capricho.

Aquí ha desaparecido uno de los regímenes griegos [20]. Sólo la monarquía, entonces en vigor, se divide en dos, pero encontramos de nuevo el número tres de los comienzos, así como la definición de los regímenes por el elemento soberano y el criterio que distingue entre regímenes buenos y malos: el autor moderno tiene una nueva forma de pensar y se adapta a su tiempo, pero el instrumento de que se sirve y la base de la que parte se remontan a los griegos del siglo V a.C.

*

Puede parecer un poco absurdo que, en un capítulo dedicado a los comienzos del pensamiento teórico a lo largo del siglo V a.C., acabemos citando a Polibio y a Montesquieu: la culpa de ello la tiene la universalidad del pensamiento griego de entonces, que, de inmediato, se comunica, se extiende, se adapta, a través de los tiempos y los países.

Pero, una vez más, el hecho mismo de esa propagación es bien conocido y nuestro objetivo no es volver a él: aquí se trata de explicarlo, de definir sus caracteres y de remontarse hasta las circunstancias y las tendencias que lo suscitaron. En otras palabras, la supervivencia de los modos de pensar de entonces no debe considerarse más que como una especie de confirmación del análisis ofrecido aquí.

---

[20] La aristocracia o la oligarquía conservan su sentido en los tiempos modernos, pero este sentido es social y ya no institucional.

Este análisis —de nuevo una palabra griega y que adquiere en Aristóteles el significado intelectual que aún tiene hoy día— revela la existencia de un umbral repentinamente atravesado, que libera la facultad de extraer ideas y razonamientos, de darles la vuelta y de encontrar los puntos de confluencia: es imposible no relacionar esta facultad con el auge de la discusión pública, exigida por el régimen democrático y hecha posible gracias a la retórica.

Ese auge comienza con la reflexión política que brota por doquier, pero, a la vez que ella, nacen también géneros literarios que no son la oratoria, y obras diversas que aprovechan los recientes descubrimientos. Uno de estos géneros está aún muy próximo a nosotros: la historia. Por este motivo, en este auge múltiple, comenzaremos por ella.

Capítulo 5

La historia

El primer género en el que se debía traducir aquella reflexión política era naturalmente la historia, pero la historia no existía: fue inventada entonces; y podemos pensar que esa invención le debe mucho al despertar de la conciencia política. La historia, tal como los griegos la practicaron y tal como la practicaríamos nosotros, después de ellos, durante siglos, se caracteriza precisamente —a diferencia de otros pueblos y otras culturas— por ese interés casi exclusivo.

Sin embargo, la historia no nació en Atenas y no es hija de la retórica: antes de Tucídides está Heródoto, y a él es a quien Cicerón llama «padre de la historia». En efecto, aquí descubriremos, en dos tiempos, los comienzos de la historia, que son griegos, y después, con un umbral y un desfase sensible, en qué se convirtió la historia en Atenas en la época de la retórica.

1. Heródoto

A decir verdad, es un umbral, y considerable, el que atravesamos con Heródoto. Narra acontecimientos y ya no se limita a consignar crónicas locales o genealogías más o menos míticas de personajes. Ese tipo de relato existió en Grecia como en otros lugares, pero nada de ello ha subsistido; no podría hablarse de producciones literarias ni de trabajo serio, ni de una verdadera materia de reflexión. Todo esto —tras algunos intentos preliminares— comienza con «la investigación» de Heródoto. En verdad, fue una decisión extraordinaria por su parte tomar como tema acontecimientos reales en su propia realidad, es decir, describiéndolos lo más exactamente posible, y en prosa, pero dándoles la forma de una obra literaria comparable a la epopeya, con relatos de batallas, aventuras indivi-

duales, personajes que pronuncian discursos y que viven ante nuestros ojos.

Ahora bien, Heródoto superó el reto de introducir en ese relato de acontecimientos reales las cualidades humanas que habían hecho ya la universalidad de Homero. Independientemente de todo mérito intelectual o científico, supo, a la vez que relataba lo que sabía, presentar una serie de personajes simples y accesibles, de pasiones ejemplares, seguir sus aventuras y, en suma, mostrar en ellos ejemplos de lo que les puede pasar a los hombres en tal o cual circunstancia. Mejor aún: recogió todas las ocasiones que ponen de relieve el aspecto universal del porvenir y la fragilidad de las cosas humanas, con lo que abre perspectivas capaces de conmover a todos los hombres.

Una famosa frase de su Proemio expresa con fuerza esta preocupación:

> Seguiré adelante en el relato, examinando en detalle igualmente pequeñas y grandes ciudades de hombres, pues las que antiguamente eran grandes, la mayoría de ellas se han hecho pequeñas; por el contrario, las que en mi tiempo eran grandes, anteriormente habían sido pequeñas. Así pues, sabiendo que la felicidad humana jamás permanece en lo mismo, haré mención de ambas igualmente. (I, 5.)

Este sentimiento, no exento de cierto aspecto trágico, logra que los reveses de fortuna que describe sean conmovedores. Y describe muchos, porque cree que el exceso de prosperidad acarrea de inmediato su contrario. Por ello, algunos de sus relatos nos impresionan en tanto que símbolos que nos conciernen a todos.

El más famoso es la historia de Creso, en el Libro I. Creso, rey de Lidia, está en la cima de la prosperidad cuando recibe la visita de Solón (como por casualidad, un ateniense...). Y Solón le decepciona en gran manera al no pensar en elegirle como el más dichoso de los hombres, ya que no se puede, según Solón, decir que un hombre merece ser llamado dichoso antes de que muera. Más tarde, Creso, confundido por un oráculo que entendió mal, entró en guerra contra Ciro y lo perdió todo. Va a ser quemado en una hoguera cuando, meditando sobre su destino, grita tres veces el nombre de Solón. El vencedor le pregunta, conoce la historia y se conmueve: «Arrepintiéndose y dándose

cuenta de que también él, que era hombre, a otro hombre, que había sido inferior a sí mismo en felicidad, entregaba vivo al fuego y, además de esto, porque temió algún castigo y pensó que no había nada de lo existente entre los hombres que fuera seguro, ordena apagar lo más rápidamente posible el fuego encendido» (I, 86).

Está todo: grandes figuras, un error humano, una peripecia patética, cierta amistad humana, que conduce al conquistador a la tolerancia... Está todo para llegar hasta la gente que no tiene nada que ver con Creso ni con Ciro, y emocionarla, así como para dar a esta historia un sentido válido en todos los tiempos. Tenemos incluso una formulación general, de la que se desprende con claridad ese aspecto humano.

En la inspiración de Heródoto, este aspecto se encuentra por todas partes. Se advierte en particular por la presencia constante de una gran piedad por los hombres y una gran tolerancia con ellos.

Así es como, formulando con más brillantez que Homero la misma comprensión de los horrores de la guerra, hace decir incluso a Creso: «Nadie tan insensato existe que prefiera la guerra a la paz; en ésta, en efecto, los hijos entierran a sus padres; en aquélla, por el contrario, los padres a los hijos» (I, 87). ¿Quién, hoy día, podría decir tanto en tan pocas palabras y de manera tan concreta?

Presenta incluso episodios en los que esa piedad entre los humanos desempeña un papel enternecedor; por ejemplo, en ese episodio narrado en el Libro V en el que diez hombres son enviados para matar al bebe que será el tirano Cipselo. El primero que cogiera al niño debía matarlo, pero cuando su madre se lo entregó, «por fortuna divina le sonrió el niño y, habiéndose dado cuenta de ello, un sentimiento de compasión le impide matarlo y, movido a compasión, se lo entrega al segundo, y éste al tercero, y de esta manera pasó por todos los diez». Una vez fuera, empiezan a acusarse entre sí y vuelven a entrar, pero en el intervalo su madre lo ha ocultado. Esa sonrisa de niño que desarma a diez hombres decididos es equiparable a la sonrisa bañada en lágrimas de Andrómaca en Homero. Imprime al relato ese acento humano que no cesa de conmover a generaciones de lectores.

Y la tolerancia entre los pueblos, que parecía tan característica de la época homérica, se encuentra, también ella, acrecentada y reforzada. Hay que insistir en este punto, porque es precisamente en la obra de Heródoto donde se expresa la primera toma de conciencia de una

diferencia de civilización y de espíritu entre los griegos y los bárbaros, durante las guerras médicas. Se trata de un hecho y de un testimonio, pero no por ello Heródoto deja de dispensar a todos los pueblos la misma curiosidad tolerante y llena de simpatía.

Estuvo en todas partes. Conoce casi todas las ciudades griegas, pero también Sardes y Babilonia, Susa y Ecbatana, Tiro, Egipto, Cirene, así como el mar Negro y Ucrania. Para todos los pueblos tomó nota, sin espíritu de crítica, de todos los usos sociales, los métodos de guerra y las formas de culto. No sólo se interesó por identificarlos con los cultos griegos [1], sino que creyó en la relatividad de esos usos y en el deber que ésta imponía de respetarlos todos. Lo demostró a propósito del rey loco, Cambises, el hijo de Ciro. Según Heródoto, Cambises, en Egipto, hirió y mató al toro divino, encarnación del dios Apis. Precisa, a título personal, que es locura:

> Me es, pues, completamente evidente que enloqueció gravemente Cambises; pues no habría intentado burlarse de cosas sagradas y basadas en la costumbre. En efecto, si alguien expusiera costumbres a todos los hombres, exhortándoles a elegir las mejores de entre todas las costumbres, tras analizarlas, elegirían todos y cada uno las suyas propias; hasta tal punto creen todos y cada uno que son las suyas propias las mejores con mucho. Por consiguiente, no es normal que otro —salvo un hombre que esté loco— se ría de tales cosas. (III, 38.)

Alguien que aborda los acontecimientos y los pueblos con este espíritu representa una apertura hacia los demás, así como un sentido de lo universal que enlaza con lo que vimos en Homero, ampliando el espíritu a un terreno mucho más vasto.

Estos rasgos diversos sugieren que, incluso no teniendo en cuenta el papel de Heródoto en el nacimiento de la historia, las cualidades literarias y humanas de su obra eran suficientes como para conmover a numerosas generaciones en el mundo entero.

Sin embargo, no es posible hablar del primero de los historiadores obviando el hecho de que, precisamente, inventó la historia. Este regalo, del que Europa aún se beneficia —¡y cómo!— es lo esencial y nos hace entrar directamente en el terreno de la política.

---

[1] Véase, aquí, pág. 105.

¿Cómo? ¿Por qué? ¿Por qué entonces?

Es indudable que los acontecimientos desempeñaron su papel. Los griegos se vieron obligados a descubrir, en la gran confusión de las guerras médicas, que las historias locales eran un marco superado: casi todas las ciudades griegas y el inmenso Imperio persa se implicaron. Heródoto, cuyo nacimiento se sitúa entre la primera y la segunda guerras médicas, entre Maratón y Salamina, debió de tener una infancia y una juventud impregnadas de relatos y de comentarios a este respecto. Esto es tanto más probable cuanto que nació en una de las ciudades griegas de Asia Menor; éstas habían estado directamente involucradas en la revuelta de Jonia contra Persia, que fue el prefacio de las guerras médicas. Además, Asia Menor, encrucijada de pueblos y civilizaciones, invitaba a mostrarse curioso acerca de las reacciones de cada cual. En fin, Heródoto tenía sobrados motivos para mostrarse sensible al fenómeno político: conoció muy pronto la lucha de los conjurados contra el tirano en el poder en su ciudad; su tío Paniasis desempeñó un papel importante en ese movimiento y debió de hablarle mucho de ello; y el joven Heródoto fue obligado, como consecuencia de esos disturbios, a abandonar la ciudad. La política, en todas sus formas, moldeó su espíritu y sus sentimientos.

Por consiguiente no es sorprendente que, imbuido de la importancia de los acontecimientos recientes, impregnado de los discursos a este respecto, se le ocurriera poner esos acontecimientos a un nivel propio del mito, informarse, tratar de comprender y explicar. Fundó así la historia política, que permanecería como la forma de la historia durante siglos. Y al mismo tiempo, introdujo en su obra otro interés, tan universal y humano como el primero, pero de orden, esta vez, intelectual y racional: el interés de una reflexión sobre el destino de los pueblos y las ciudades, sobre la guerra y la paz, sobre la tiranía y la libertad.

En esta reflexión todavía no hay nada de sistematización; Heródoto, con su curiosidad de hombre de Asia Menor, se interesa por todo, ama las digresiones, las anécdotas, los datos etnográficos y las maravillas de cada país. Pero los expone, de hecho, a medida que los encuentra, en su largo relato de la formación del Imperio persa. Todo debe

encadenarse, enlazarse. Y poco a poco, cuando se acerca a las guerras médicas, cuando llega al papel de Atenas y a las discusiones que tenían lugar por entonces entre los hombres políticos, disminuyen las digresiones, desaparecen las descripciones curiosas, y las lecciones políticas pueden más que los apólogos de orden moral. Se diría que la política y las ideas penetran por la fuerza en su obra.

Por ejemplo, en el Libro V, cuando se trata de Grecia (el jefe de la revuelta de Jonia pide ayuda a Esparta y luego a Atenas), vemos brotar y multiplicarse reflexiones políticas. He aquí, sólo sobre la cuestión del régimen interior, tres sugerencias ofrecidas a lo largo del Libro.

En primer lugar, y a propósito de Atenas, sobre las razones que otorgan valor a la democracia:

> Los atenienses, pues, se hicieron poderosos. Es evidente, no por un solo caso sino por todos, que la *isegoría* (igualdad entre los ciudadanos) es un bien precioso, si —como es cierto— los atenienses, mientras sufrían la tiranía, no fueron superiores en cuestiones bélicas a ninguno de los que los rodeaban; liberados, en cambio, de los tiranos, se hicieron los primeros con mucho. Tales hechos demuestran, pues, que mientras estaban sometidos eran deliberadamente cobardes porque trabajaban para un dueño, y que, hechos libres, cada uno por su cuenta se esforzaba en trabajar para sí mismo[2]. (V, 78.)

Veamos también, un poco más adelante, un gran discurso del corintio Socles que constituye un acto de acusación contra la tiranía (92). El discurso no ofrece un análisis abstracto, pero establece una lista de los crímenes de los tiranos y cita una anécdota que se haría famosa en los ataques contra la tiranía: la del tirano Trasíbulo, a quien el tirano de Corinto preguntó cómo asegurar sólidamente su poder y que respondió con un solo gesto: cortó todas las espigas que sobresalían en un campo y no dijo nada; la respuesta estaba clara: matar a los que descollaran de entre sus conciudadanos. Un símbolo, más que un análisis, pero un símbolo claro para todos y para siempre.

Esto no impide que Heródoto señale, algunos párrafos más adelante, cuando Atenas se deja seducir por los argumentos avanzados en favor de la revuelta de Jonia: «Es más fácil engañar a muchos que a uno solo.»

[2] Véase aquí, pág. 99, n. 8.

No aspira a la coherencia ni al sistema, pero cada experiencia concreta se transforma en máxima política.

También sabe debatir cuestiones de guerra y de paz: el comienzo del Libro VII ofrece un magnífico ejemplo de este tipo de debate, cuando Jerjes consulta a sus amigos para saber si debe o no emprender la segunda guerra médica. Mardonio es de la opinión de hacerlo, una vez sometido Egipto; Jerjes se decide a ello y explica las ventajas de la empresa y sus justificaciones; Mardonio insiste en el probable éxito, pero Artabano muestra los peligros. Un auténtico debate que ¿enseña a medir los riesgos? Sin duda, pero lo que al final determina la decisión no es un argumento, ¡sino un sueño de Jerjes! La reflexión política progresa pero no es la única que domina el relato.

En cambio, ¡qué bien sabe Heródoto lograr que los personajes de su historia expresen lo que él mismo siente intensamente, es decir, el vínculo que existe entre los griegos y que les impone una unión contra el invasor, o bien el sentido de la libertad griega, que merece muchos sacrificios!

El debate entre Jerjes y el antiguo rey de Esparta, citado en un capítulo anterior, justificaba el sentido de esa libertad, que se confirma con brillantez al final del Libro VIII, cuando una embajada intenta conseguir que los atenienses se adhieran a la causa persa. Lo que dicen los espartanos, presentes en aquel momento, y lo que dicen los propios atenienses muestra un sentimiento muy fuerte de panhelenismo y una imagen resplandeciente de los sacrificios que el mismo puede suscitar, así como una conciencia lúcida de sus justificaciones.

> Sin duda conocemos también nosotros eso: que el poderío del medo es mucho mayor que el nuestro; de modo que no es necesario echárnoslo en cara. No obstante, fuertemente apegados a la libertad, nos defenderemos de la mejor manera que podamos. Y en cuanto a lo de llegar a un acuerdo con el bárbaro, ni tú intentes convencernos ni nosotros nos dejaremos convencer... (143.)

Y a los lacedemonios:

> En ninguna parte de la tierra hay oro en tal cantidad ni región que ampliamente sobresalga por su belleza y fertilidad, por lo que, tras recibirlo, estaríamos dispuestos, haciéndonos partidarios de los medos, a

> esclavizar la Hélade. (...) Lo helénico —que es la misma sangre y la misma lengua, templos comunes de los dioses, y sacrificios, y costumbres semejantes—, de lo que no estaría bien que fueran traidores los atenienses. (144.)

El sentimiento alcanza aquí tal fervor que adquiere la nitidez de un principio.

Estos últimos ejemplos sugieren que la importancia de los análisis políticos se amplifica, en la obra, con el papel desempeñado por Atenas.

Es cierto que la mayoría de las veces son atenienses quienes pronuncian discursos en los que se exponen planes y se calculan las consecuencias de cada actitud adoptada.

Se ve primero con Milcíades, exactamente antes de Maratón (VI, 109: «Si es que se someten a los medos... Si ahora no combatimos... Si sigues el consejo de los que se empeñan en lo contrario...») Más adelante, este aspecto se desarrolla con Temístocles y la segunda guerra médica. Heródoto elogia algunas de sus medidas (VII, 143-144), insiste sobre el papel durante Artemisio y, sobre todo, durante Salamina. Cita su discurso dirigido a Euribíades (VIII, 60: «De ti depende ahora salvar la Hélade, si es que me haces caso en presentar batalla naval quedándote aquí [...] Compara, pues, cada una de ellas, después de escucharme. Trabando combate cerca del Istmo [...] Por el contrario, si haces lo que yo digo, hallarás todas estas ventajas en ello: en primer lugar... además... Y en ello hay también esta ventaja...»). La historia se convierte en política cuando los atenienses entran en escena.

Hay que recordar aquí que Heródoto pasó varias temporadas en Atenas, donde ofreció lecturas públicas de su obra. Sin duda, allí aprendió mucho. Y la transformación que se produce entre el comienzo y el final de su obra quizá se deba a esa influencia.

Tal vez se manifiesta también en otros libros, más antiguos: el debate de los siete conjurados persas, en el Libro III, podría tener su origen en esa influencia, y lo tiene en todo caso en los teóricos en aquel momento en boga (80-82). Pero es verdad que está más estructu-

rado y es más dialéctico que los otros, no concordando en nada con los hombres que Heródoto pone en escena.

Sea como fuere, cuanto más se centra la historia en Atenas, en más política y razonada se convierte. Vemos dibujarse y precisarse este carácter a lo largo de la obra de Heródoto. Sin embargo, el descubrimiento que aportaba y que, según cuenta la tradición, durante una lectura ofrecida en Atenas hizo llorar de emoción al joven Tucídides, iba a dar, en la exaltación intelectual de la época de Pericles, y fundiéndose con los métodos de análisis de la retórica, un segundo paso, decisivo, para una nueva creación, igualmente decisiva.

¡Y es que quedaba mucho por hacer! Hemos admitido que la historia de Heródoto es una historia humana y política, pero no es del todo humana, pues deja mucho sitio a los oráculos y al destino. Tampoco es del todo política: incluso sin tener en cuenta las digresiones, las descripciones y las anécdotas, los esquemas que él lee en la historia (lo vimos en el Libro I) son la mayoría de las veces más morales que políticos; y aunque trata siempre de establecer encadenamientos, éstos son bastante lineales y basados en una psicología muy simple, en la que predomina la venganza. El pensamiento histórico de Heródoto se reduce a «¿Quién empezó?» y «¿Cómo hacérselo pagar?» Se halla, con todo ese interés audaz, con todas sus investigaciones y su vasto cuadro histórico, más cerca de Asia Menor y de Homero que de Atenas y de Tucídides. Es el padre de la historia —de nuestra historia, la de los occidentales—, pero en esa Atenas que le atrajo, esa joven se iba a emancipar y a hacerse, de golpe, singularmente adulta.

II. Tucídides

Puede parecer extraño pretender, cuando se ha estudiado a Tucídides durante toda una vida, presentarlo en unas pocas páginas de un libro. Pero el objeto de estas pocas páginas es muy preciso: se trata de valorar, dentro de la perspectiva adoptada aquí, en qué superó Tucídides lo que acababa de inventar Heródoto, así como en qué, por otra parte, el clima intelectual de Atenas y la influencia de la retórica le condujeron a tomar una orientación nueva, que estaba precisamente dominada por una tendencia irreprimible a lo universal.

Heródoto fue un innovador al dedicar una obra literaria al pasado reciente; Tucídides fue más allá dedicando una obra, aún más rica, a una guerra —la del Peloponeso— que comenzó cuando él ya era adulto y de cuyo desenlace fue testigo. Consideró, y así lo dijo, que era más importante que todos los acontecimientos anteriores, incluidas la guerra de Troya y las guerras médicas (en todo caso, duró mucho más que estas últimas). Y cuando se remonta en capítulos muy breves al pasado y a los orígenes, lo hace sólo para justificar la importancia del presente; o bien en un paréntesis destinado a explicar la formación del Imperio de Atenas. En él no encontramos nada de rodeos, o meandros, ni de una larga preparación que dé paso a los acontecimientos recientes, relatados con todo el tiempo del mundo y paso a paso. Se diría que hubo una contracción desde la historia tal como la practicaba Heródoto: sólo subsiste el presente. Sólo subsiste la política.

Tucídides va también más allá que Heródoto, pues en él sólo subsiste el hombre. Sin duda, Heródoto fue un innovador al preferir a los hombres de verdad frente a los héroes del mito, pero conservó el papel de los oráculos, algo de sobrenatural, llegado el caso, y una frecuente presencia de la voluntad de los dioses o del destino: nada de esto existe en Tucídides. Si menciona un oráculo, lo hace para señalar la relatividad y la imprecisión de su transmisión o de su interpretación. Y si una empresa sale mal, es en general porque ha sido mal planteada o mal conducida: el interés de la historia reside precisamente en mostrar en qué.

Heródoto fue innovador al esforzarse en establecer la verdad. Viajó, investigó, sacó partido de diversos documentos y presentó con lealtad las versiones contradictorias de un mismo hecho, limitándose, como mucho, a sugerir su preferencia. Tucídides fue más allá, mostrándose exigente. Sabe lo que es el espíritu crítico, sabe cómo se establece una probabilidad y sabe que todo ello no resulta fácil, y es tan consciente de lo que hace que lo dice:

> Y en cuanto a los hechos que tuvieron lugar durante la guerra, estimé que no debía escribir sobre ellos informándome por un cualquiera, ni según a mí me parecía, sino que he relatado hechos en los que yo

> mismo estuve presente o sobre los que me informé de otras personas, con el mayor rigor posible sobre cada uno de ellos. Muy laboriosa fue la investigación, porque los testigos presenciales de cada uno de los sucesos no siempre narraban lo mismo acerca de idénticas acciones, sino conforme a las simpatías por unos o por otros, o conforme a su memoria. (I, 22, 1-2.)

Además, Tucídides, tan apasionado por la política y por el mando de las operaciones, encuentra una compensación al exilio que lo aleja de su cargo y de sus derechos: este exilio le permitió enterarse de lo que ocurría en uno y otro bando: «Pude informarme mejor de ellos con toda tranquilidad» (V, 26, 5). Capaz de sacar información, si no hay nada mejor, de un nombre sobre una inscripción o de un tipo de sepultura, lo es también de filtrar y de trillar los testimonios como un jurado ateniense, acostumbrado a descubrir la verdad entre dos falsedades.

Sin embargo, es muy necesario advertir que este nacimiento del espíritu crítico y la objetividad sistemática, así como esa contracción del sujeto en un todo bien delimitado y susceptible de informaciones exhaustivas, corresponden, una y otra, a una diferencia en el objetivo perseguido.

Heródoto quería, antes que nada, salvar del olvido los acontecimientos pasados, insistiendo —lo que era una ambición nueva— en el encadenamiento que llevaba de unos a otros. Su frase de introducción es, a este respecto, clarísima:

> La exposición de la historia de Heródoto de Halicarnaso es la siguiente, para que ni los sucesos de los hombres con el tiempo lleguen a extinguirse ni obras grandes y admirables —unas por helenos, otras por bárbaros realizadas— queden no celebradas, y entre las demás cosas, especialmente por qué causa guerrearon unos con otros. (I, Proemio.)

El primer objetivo es la memoria, después se sitúa —orgullo legítimo— el encadenamiento de los hechos desde el pasado.

Si de aquí pasamos a Tucídides, descubrimos un salto vertiginoso. Ya no se menciona la memoria: se trata de comprender. Y —¡oh, estupor!— se trata de comprender no sólo el pasado sino los encadenamientos universales, que pueden reproducirse.

> Para ser oída en público, la ausencia de leyendas tal vez la hará parecer poco atractiva; más me bastará que juzguen útil mi obra cuantos deseen saber fielmente lo que ha ocurrido, y lo que en el futuro haya de ser similar o parecido, de acuerdo con la naturaleza humana; constituye una conquista para siempre, antes que una obra de concurso para un auditorio circunstancial. (I, 22, 4.)

A menudo se cita este último miembro de la frase, suponiéndose vagamente que el autor aspirase a una especie de fama póstuma. Sin embargo, se trata de algo bien distinto: se trata de salir de la narración de lo particular para alcanzar una ciencia que pueda aplicarse a otras épocas, porque pone el acento sobre ese elemento que motiva la repetición y que él mismo llama «lo humano» *(to anthrópinon)*.

Es evidente que esta ambición tan audaz preside las diferencias con Heródoto. Si necesitaba más rigor en la información, si necesitaba limitarse de un modo más estricto a lo humano y un tema más coherente y más estrechamente circunscrito, ello se debe a que éstas eran las condiciones requeridas para poder extraer encadenamientos de orden universal, y porque tales eran los medios de hacer de la historia una ciencia del hombre. Por «ciencia» se entiende tanto el rigor como el deseo de dar lugar, en el seno del relato, a relaciones de tipo general: estos son dos aspectos de un único objetivo que constituye una novedad radical. El orgullo de Tucídides, en esa frase de su «programa», es el de alguien que se consagra, con entusiasmo, a un gran designio enteramente personal.

Ese gran designio no era posible sino ligado a una concepción nueva de la causalidad histórica. No sólo, a diferencia de lo que ofrecía la obra de Heródoto, esta causalidad será siempre de orden humano y no divino (no se puede «ver con claridad» en la elección del destino), sino que ya no será lineal.

En Heródoto, el encadenamiento principal entre un hecho y otro era la venganza: buscaba la primera ofensa y luego, de resultas, seguía las reacciones en cadena. Tucídides descarta las causas basadas en las recriminaciones —«las causas y las divergencias»— y aquí también va directamente hacia lo más general, hacia la causa que desborda a los individuos y a sus reivindicaciones. Considera, a otro nivel, las exigencias de una situación, exigencias que explican toda una serie de

acontecimientos: es lo que llama, con una fórmula maravillosa, «la causa más verdadera». En lo que concierne a la guerra, hay que buscar esa causa no en aquella decisión de Pericles ni en aquella reclamación de uno u otro aliado, sino en el crecimiento del poder ateniense que acabó por asustar a Esparta y hacer inevitable la guerra. La causalidad ya no es personal y puntual: también ella es general y humana, y también ella puede encontrarse en otros contextos.

Pero al pasar de Heródoto a Tucídides, la causalidad se hace compleja, sobre todo porque pierde esa simplicidad tan individual. En lugar de enlazar un acontecimiento con otro por un hilo conductor único, definido por una reacción psicológica, Tucídides busca, a fondo, causas múltiples que se combinen. Acabamos de ver el texto en el que distingue motivos reconocidos y una causa menos confesada; suele también distinguir entre causas profundas y ocasionales. Tenemos entonces un «y al mismo tiempo» muy revelador. En una palabra, su deseo de avanzar siempre en la explicación hace que cada acontecimiento se convierta en una especie de campo de fuerzas donde las voluntades y las circunstancias se reúnen y se coordinan unas con otras. A ello se debe que no nos refiramos a su obra sólo para conocer el auge y la crisis de un imperialismo, sino todo tipo de situaciones y de problemas que pueden, en su totalidad, encontrarse en otros lugares: la dificultad de un desembarco, la influencia moral de una guerra, la diferencia entre la guerra marítima y la terrestre, el papel de la estructura, unificada o no, de los grupos en guerra, los peligros de la represión, la filosofía que implica el poder, o la conquista; todos estos problemas surgen, se discuten y se tienen en cuenta. Por ello también Tucídides se abstiene en casi todas partes (la declaración preliminar relativa a las causas de la guerra es una excepción) de atribuir, en su nombre, una causa única: muestra las fuerzas en juego y traspone en sistema comprensible la complejidad del porvenir.

Descubrimos entonces una nueva forma de esa afición griega, y ateniense, por lo universal. Homero o Heródoto presentaban tipos humanos, sentimientos y experiencias, que podían conmover, por el lado humano, a cualquier público: con Tucídides, son situaciones y empresas políticas las que adquieren ese valor humano, que pueden servir de símbolo, apasionando de pronto a un público que conoce o cree conocer situaciones análogas. Tras lo universal de los sentimien-

tos y de las emociones, descubrimos lo universal de la experiencia práctica; y los casos descritos de ese modo indican una nueva conquista del espíritu de abstracción, aunque sean, aquí también, legibles a lo largo del relato concreto de acontecimientos específicos.

Nadie puede dudar de que la influencia de la vida política ateniense y de los debates de la Asamblea tienen mucho que ver con ese objetivo, pero está igualmente claro que las lecciones de la retórica proporcionaron a Tucídides el único medio capaz de llevarlo a cabo.

Pudieron sorprenderse algunos de que un espíritu crítico tan exigente como el suyo aceptara el uso de los discursos atribuidos a los jefes políticos o militares, mientras que esos discursos no pretenden reproducir sus palabras de forma exacta: se pensó en una facilidad literaria, que surgía después de Homero y Heródoto y alentada, quizá, por el papel de la palabra en Atenas; pero ¿dónde residía, en ese caso, esa gran preocupación por la verdad? El uso sorprendía tanto más cuanto que veían que los discursos iban por pares y se organizaban el uno respecto al otro de modo sutil, lanzándose unos a otros los argumentos y las fórmulas según los procedimientos de los sofistas. ¿Una moda, aquí también? ¿Una libertad más, enfrentada con la objetividad? Todo ello sin contar con que los discursos eran extrañamente abstractos y teóricos, con reflexiones generales, a cada instante, sobre la conducta normal de los hombres en tal o cual situación dada. ¿Sin duda un juego de intelectuales? (Ya que ningún jefe pudo dirigir a sus hombres declaraciones tan poco concretas y tan poco calurosas.)

Sorprenderse de ello suponía desconocer que ese uso formaba parte de un método de exposición, o más bien de demostración, perfectamente original.

Para llegar a una interpretación de alcance universal, no bastaba, en efecto, con simplificar las líneas, descartar todos los elementos anecdóticos e incluso todos los datos concretos que los historiadores modernos desearían tener. Por supuesto que Tucídides lo hizo. Y ya es bastante extraordinario ver, en un relato preciso de acontecimientos que él mismo vivió, cómo rechaza todas las circunstancias que no contribuyen a esclarecer el sentido de la acción. Conoció a Pericles, pero todo lo que sabemos de la familia de éste, de sus maestros, de sus pro-

blemas en la vida política interior antes de la guerra, es a través de Plutarco, siglos más tarde. Incluso cuando habla de operaciones concernientes al papel de Pericles en el inicio de la guerra, ni una palabra: Tucídides prefiere ignorarlas. Nombra a pocos magistrados y recurre más bien, para datar los acontecimientos, a criterios que sean accesibles a todos. Ofrece pocas diferencias y ninguna indicación sobre los grupos políticos en Atenas o en otros lugares. Sí, simplifica y sólo retiene lo esencial, pero esto no bastaría para dar una interpretación de los hechos que fuere universal. Y es aquí donde los discursos desempeñan un papel capital.

Un discurso, antes del acontecimiento, puede indicar *a priori* los motivos, calcular las posibilidades de éxito y ofrecer sus razones. En este caso, la interpretación es previa. Y la relación discurso-relato dota a este último de una dimensión inteligible. Pero es aún mejor, pues el discurso, la mayoría de las veces, se opone a otro según el arte de moda de los discursos dobles, de cuya importancia hemos hablado con anterioridad. Y Tucídides enfrenta entonces dos análisis contrastados, que miden sus fuerzas entre sí; el veredicto de los hechos, en el relato que siga, acabará decidiendo entre los dos. Cuanto más cerca hayan estado los discursos, en mejores condiciones estaremos de valorar dónde se juega la diferencia. Y cuanto más generales hayan sido, más alcance humano recibirá el sentido de la narración. Cada una de las palabras del relato se cargará por tanto de sentido. Veremos en qué estaban justificadas las dos tesis y lo que ha decidido entre ellas, en ese momento preciso y por esa razón sugerida de antemano. Y en la medida en que este relato remita a análisis anteriores más profundos, se hará no sólo comprensible en cada uno de sus detalles, sino rico en enseñanzas válidas para «lo que en el futuro haya de ser similar o parecido, de acuerdo con la naturaleza humana». Dan ganas de añadir, por lo luminoso de la invención: «Es lo que hacía falta demostrar.[3]»

[3] Se encontrarán análisis detallados sobre este procedimiento en tres de nuestros estudios: *Histoire et raison chez Thucydide* (París, Les Belles Lettres, 1967), *La Construction de la vérité chez Thucydide* (París, Julliard, Cours et Conférences du Collège de France, 1990) y «Les prévisions non vérifiées dans l'œuvre de Thucydide», *Revue des Études Grecques*, 1990, págs. 370-382.

Aquí no podemos dar ejemplos, precisamente porque se trata de conjuntos, en los que cada palabra alcanza su importancia sólo en su relación con un discurso adverso y con el examen de los hechos: no se enseña una varilla o una ruedecilla aislada para que alguien admire un mecanismo de relojería.

Además, las relaciones entre el análisis y la confirmación de los hechos se establecen a menudo a distancia, cuando una previsión acaba por hacerse realidad a largo plazo: hay que ver todo o nada.

En cambio, resulta fácil captar, incluso en ejemplos aislados, el valor de universalidad que aportan a la obra esos análisis.

Pericles, al comienzo de la guerra, explicaba que Atenas no podía renunciar a su Imperio:

> Y no creáis que estáis luchando por un solo motivo, la libertad o la esclavitud, sino que lo hacéis además por la pérdida de vuestro Imperio, y por el peligro derivado de los odios que contra vosotros se han suscitado a causa del Imperio. (...) Porque para ahora ya lo habéis convertido en una tiranía, cosa cuya consecución se piensa que es injusta, pero su abdicación peligrosa. (II, 63, 1-2.)

Desmonta aquí un mecanismo, válido para cualquier poder expuesto a los odios de sus súbditos. Se trata de una situación muy general, cuyas exigencias obligan a continuar [4].

Sin embargo, el transcurso de la obra muestra, paulatinamente, la idea de que se imponen nuevas conquistas, mediante los sucesores de Pericles; primero con Cleón cuando defiende el principio de las represiones despiadadas en caso de revuelta, y luego con Alcibíades cuando extrae la misma idea de una situación semejante:

> No nos resulta posible determinar con precisión la extensión del territorio sobre el que queremos mandar, pero desde el momento en que nos hallamos en esta tesitura, estamos obligados a atacar a unos y no dejar en paz a los otros, en tanto que sobre nosotros pende el peligro de caer bajo el dominio de otros si no lo ejercitamos nosotros mismos sobre ellos. (VI, 18, 3.)

[4] Abandonar colonias presenta dificultades, pero puede hacerse: las obligaciones de las ciudades sometidas eran diferentes, y frecuentes los casos de revueltas; Tucídides trata este tema a propósito de Mitilene en el Libro III.

El análisis de la situación, válido y claro, explica por tanto también, sin necesidad de comentario, la evolución que acontece: esa situación implicaba obligaciones particulares, que se podían calcular con más o menos prudencia; y la evolución, debido a esas obligaciones, se hallaba entre las probabilidades. Estaba ligada a la naturaleza del Imperio y podía amenazar a todo imperio que se basara en la fuerza.

Heródoto, para una evolución semejante, habría invocado una regla moral: habría hablado de *hybris*. Tucídides explica, a través del razonamiento, la probabilidad de una evolución, que acecharía, en una situación equivalente, a otros pueblos como al ateniense.

Y no se contenta tampoco con este grado de abstracción. En dos textos de la obra ahonda aún más, mostrando qué filosofía implica el uso de ese imperio-tiranía. Uno de estos textos [5] es excepcional y estremecedor, porque, abandonando por una vez el principio del debate en dos discursos, elige la forma del diálogo. Este diálogo enfrenta a los atenienses, que van a conquistar, sin razón, la pequeña isla neutral de Melos, con los melios, que se sienten impotentes pero que no quieren ceder. Extraño diálogo que analiza las oportunidades políticas y las razones de la conquista, pero que analiza también el concepto del mundo que supone cada una de las dos actitudes. Y descubrimos entonces, con claridad, que ese imperio-tiranía implica en verdad una doctrina, realista y sin ilusión, del derecho del más fuerte:

> En efecto, creemos que los dioses y los hombres (en el primer supuesto se trata de una opinión, y en el segundo, de una certeza) imperan siempre, en virtud de una ley natural, sobre aquellos a los que superan en poder. Nosotros no hemos establecido esta ley, ni la hemos aplicado los primeros; ya existía cuando la recibimos y habremos de dejarla como legado a la posteridad. Y sabemos que también vosotros, y cualquier otro, de llegar a estar en la misma situación de poder que nosotros, haríais lo mismo. (V, 105, 2.)

[5] El otro es el discurso de Eufemo en el Libro VI, menos llamativo, pero donde leemos, entre otras cosas: «Para un individuo que ejerce una tiranía, como para una ciudad que tiene un imperio, nada que le convenga carece de razón» (VI, 85, 1).

No es posible imaginar una formulación más general ni —más allá de la intención inmediata de los atenienses— un retrato más despiadado de la filosofía que inspira la fuerza[6]. Es muy probable que, aquí también, los análisis de los sofistas desempeñaran un papel, extrayendo ideas en las que se expresaba el mismo realismo. Pero el resultado, en todo caso, es dar en lo sucesivo al texto de Tucídides un alcance que supera de muy lejos el acontecimiento. A ese nivel, todas las conquistas brutales se parecen. Y la verdad es que los lectores de Tucídides, en cualquier época, reconocen, en todas las invasiones que les impresionan y escandalizan, el mismo modelo ofrecido por su historia. El texto les ayuda y se acerca a su emoción: así lo quiso Tucídides. De este modo vemos, ante cada agresión gratuita, la aparición de artículos que comentan de nuevo la actualidad del diálogo de los atenienses o de los melios. Detrás del acontecimiento queda trazado, claramente legible, su esquema inteligible e intemporal.

Este método implica además dos ventajas inestimables, sobre las que hay que evitar cualquier malentendido.

En primer lugar, esas generalidades, salvo muy raras excepciones, no son formuladas por Tucídides en su nombre. Forman parte de las tesis contrastadas de los personajes. A veces se confirman, o se confirman en parte; a veces se muestran, respecto a las tesis adversas, someras y precarias. En el caso que acabamos de citar, los atenienses tienen sobrados motivos para sentirse los más fuertes; y destruirán Melos; sin embargo, el acuerdo de las ciudades insatisfechas o ya hostiles acabará por derribar a Atenas. El lector tiene todas las cartas en la mano para entender, pero le toca a él extraer las conclusiones o, por lo menos, valorar la dificultad del problema. El método sutil de Tucídides es el más objetivo que pueda considerarse.

En segundo lugar, el aspecto muy intelectual de este método y su matiz de demostración no deben llevar a engaño: no logra que la obra sea seca ni teórica, todo lo contrario. Comprender, comprender de verdad, cada vez, lo que está en juego, lo que puede ocurrir, aquello con lo que cada uno cuenta, es también sensibilizarse ante al valor de cada

[6] Quizá un pensamiento semejante produce el uso de la fuerza; pero lo que muestra Tucídides es lo contrario: del Libro I al texto citado ahora, ese pensamiento no cesa de endurecerse a medida que la situación se hace más tensa.

detalle, en adelante plenamente significativo. Así, cuando hemos entendido de antemano la importancia para Atenas, hábil maniobrera en la mar, de tener, en una batalla naval, suficiente campo para hacer uso de su talento, seguimos el desarrollo de la batalla de la misma manera que aquellos que la han llevado a cabo: lo seguimos como parte implicada en un juego que conocemos y en el que sabemos a cada momento lo que va a costar o aportar tal movimiento. Comprendemos lo molesto que es tener que navegar en paralelo a la costa, la derrota que deriva de ello, pero también el precio de la ocasión que se presenta, la calidad de la maniobra que lo cambia todo, y experimentamos incluso como un gozo intelectual al ver que entonces el adversario pierde la cabeza y rompe sus líneas, tal como estaba previsto. Esto es lo que ocurre en Naupacto (II, 87-92). O bien seguimos, con la misma tensión lúcida, los esfuerzos de la flota ateniense acorralada en el puerto de Siracusa, sin disponer de campo para maniobrar y entregada a asaltos desordenados. Esta vez está en juego el porvenir de toda la expedición de Sicilia. Las explicaciones sobre la dificultad de luchar en esas condiciones ya fueron expuestas con todo detalle. Ahora es el momento decisivo, y, para darle más emoción, el sobrio Tucídides describe incluso el desconcierto de los atenienses que acechan desde tierra, que se creen salvados, que se creen perdidos, hasta el pánico que marca un desastre definitivo y que Tucídides describe no sin énfasis. Comprender —como los atenienses *in situ* sabían lo que estaba en juego— hace las cosas más accesibles y se alía con la emoción. Esto se llama participar: Tucídides era contemporáneo de la tragedia, tanto como de la sofística.

*

El resultado de este extraordinario método es doble.

En un sentido, tenemos aquí el modelo mismo del fenómeno griego y ateniense que nos proponíamos poner de relieve en este libro. Tucídides, en efecto, expresó en voz alta y clara su ambición de alcanzar una verdad válida para otras épocas y otras circunstancias. Fue consciente de lo que hacía y no oculta su orgullo a este respecto. Además, el resultado fue conforme a sus deseos. Esta obra, escrita con la intencionalidad puesta en el futuro y lo universal por premisa, ha sido

leída y utilizada en todos los países occidentales no sólo por los historiadores o los amantes de los textos bellos, sino por personas que se preguntaban, bien por la política de su tiempo, bien por la filosofía política en general. Entre los traductores famosos de Tucídides, el hombre de Estado griego Venizelos es ejemplo del primer caso, y el filósofo inglés Hobbes lo es del segundo. Además, son incontables los libros y los artículos que se sorprenden al ver la afinidad de los análisis de Tucídides con su propia época, por razones y caracteres que son cada vez diferentes gracias a la complejidad del retrato ofrecido por el historiador.

Este hecho es conocido y no hay ningún estudio sobre Tucídides que no lo señale. Pero lo importante para nuestro trabajo es ver hasta qué punto ese resultado había sido lúcida y deliberadamente buscado, en qué medida enlazaba con la orientación del helenismo en general y cuánto le debía a los descubrimientos de la Atenas contemporánea. El arte de la palabra se convirtió en Tucídides en el medio de analizar los hechos en profundidad, y la afición por los debates de ideas se convirtió en el medio de dotar a un relato concreto de una especie de doble abstracto, comprensible y asimilable para todos. Cuando, al hablar de este autor, repetimos nuestra pregunta «¿Por qué Grecia? ¿Por qué esa supervivencia y esa proyección a través de los tiempos?», la respuesta es clara: porque esa supervivencia y esa proyección fueron, en virtud de una opción libre y audaz, perseguidas y buscadas adrede.

Sin embargo, precisamente porque Tucídides es un caso límite, nos abre perspectivas un tanto diferentes de las demás. El siglo V griego vio el nacimiento de la historia; la Atenas de Pericles vio, y suscitó, el nacimiento de una historia política, a la vez crítica y realista: la historia, en suma, que adoptarían los siglos venideros. En cambio, nunca nadie más intentó escribir la historia al modo de Tucídides, insertando una interpretación en profundidad en el seno de una exposición objetiva y haciendo del relato una especie de demostración. Nunca nadie más introdujo en la historia todas esas máximas generales, sosteniendo argumentos contradictorios, ni todas esas reflexiones que hablan del hombre, de la «naturaleza humana», de lo que «pasa en general», en tal o cual situación dada y su porqué. Tucídides se dejó llevar por el entusiasmo que le empujaba a comprender lo que había vivido, a reconocer en ello rasgos universales y a procurar poner éstos de manifiesto

gracias a su dominio del arte de los debates de ideas: quiso introducirlo todo en su obra; y nadie tuvo la suficiente audacia, después de él, de atreverse a llevar a cabo una empresa semejante. La historia política ha sobrevivido hasta nosotros sin discursos ni referencias a la naturaleza humana. Y, junto a la historia, nacieron todas las disciplinas que él inició y ligó a la historia: la psicología, la sociología, la polémica, la estrategia, la filosofía política... Su ambición intelectual fue tal que su obra nos ofrece el esbozo de todas estas ciencias, manejadas por los oradores, confirmadas por los hechos, resumidas en fórmulas chocantes y a veces matizadas. Las quiso poner al servicio de la historia; pero, en cualquier caso, las lanzó e inventó. Anexó «lo humano»: él es el origen de gran parte de nuestras «ciencias humanas».

También aportó a nuestra cultura no sólo la desconcertante actualidad que conserva para siempre su obra, sino las curiosidades y las ambiciones que la historia abandonó después de él y que vimos renacer mucho más tarde en retoños independientes.

Apéndice: la medicina

No podemos recordar el esfuerzo realizado por Tucídides para dotar a la historia de un alcance universal sin evocar el esfuerzo paralelo llevado a cabo por Hipócrates en el terreno de la medicina. Hipócrates no era ateniense y, al parecer, nunca estuvo en Atenas; no le debe pues nada a la democracia ateniense. Pero resulta que también él (era contemporáneo de Tucídides) quiso proceder a una investigación rigurosa, extraer de la enfermedad los síntomas capaces de reproducirse y, por consiguiente, de preverse. También él descartó las explicaciones fundamentadas en lo sagrado, y también él pretendió basar su análisis de las enfermedades en la consideración de la «naturaleza humana», entendida, esta vez, en el sentido físico.

Además, Tucídides se inspiró en la medicina no sólo para su minuciosa descripción de la peste en Atenas, sino para su manera de concebir la vida política y solicitar que los hombres políticos, llegado el caso, se convirtieran en «médicos» de la ciudad, velando —como los médicos hipocráticos juraban hacerlo— por «prestar los mejores servicios a su patria, o al menos, procurar no perjudicarla voluntariamente» (VI, 14).

Asimismo, hay que reconocer un hecho: sin que la democracia ateniense tenga nada que ver, el papel de Hipócrates en el arte médico se corresponde con la tendencia profunda descrita en este libro y propia del espíritu griego.

Hipócrates era de Cos y pertenecía a la familia de los Asclepíades, cuyas competencias médicas eran conocidas y constituían un auténtico privilegio. Los conocimientos se transmitían en el seno del grupo de manera aristocrática, basándose en tradiciones más que en un aprendizaje. En el siglo V, todo cambia: las competencias médicas se convierten en objeto de aprendizaje, que se abre a disciplinas ajenas a la fami-

lia. Además, el propio Hipócrates (que fijaría su residencia lejos de Cos, en Tesalia) viaja a Grecia. Y allí por donde pasa, enseña. Ya en el plano de las personas, se produce la apertura.

Ello es posible gracias al hecho de que la medicina, de pronto, se erige en arte razonado, en *techné*. Los tratados hipocráticos reivindicaban abiertamente este estatuto, hablaban de las diferencias entre un tratamiento correcto y otro equivocado y aspiraban a la objetividad. Ésta empezaba por la observación sistemática de los síntomas y la comparación de numerosos casos. Permitía el pronóstico. Llevaba a reflexionar sobre la influencia del clima y del entorno. Aspiraba a establecer causas, e incluso a esclarecer los fenómenos de la salud mediante un análisis del cuerpo humano y de su funcionamiento. La tendencia a la universalidad anima cada uno de sus pasos.

Es más, los médicos hipocráticos quisieron comunicar ese saber y discutirlo. Debieron entrar ellos también en el debate democrático, y tuvieron que defender ante el pueblo sus méritos para convertirse en «médicos públicos». Empezaron también a publicar sus cursos, para extender su saber, o a componer tratados: unos ponían a disposición de todos observaciones debidamente consignadas; otros defendían hipótesis y no dudaban en abordar cuestiones muy generales, relativas al hombre, al régimen o al progreso de los conocimientos humanos. Se han conservado unos sesenta escritos médicos, transmitidos con el nombre de Hipócrates; todos no son suyos, pero su sola existencia revela esa preocupación nueva, y propiamente griega, de construir una ciencia válida para todos, y de asentarla para disfrute de todos. Otros pueblos tuvieron tradiciones médicas brillantes y originales, pero este deseo de difusión científica es propio de la Grecia del siglo V y funda la medicina occidental.

Después de todo, ¿acaso no es por los mismos rasgos por los que la ciencia griega en general se distinguió de las demás y cobró la importancia que sabemos en el mundo? Quiso ser conocimiento reflexivo, teórico, exento de toda preocupación empírica. Ya en la antigüedad lo sabían: un anciano decía de Pitágoras que «se remontaba a los principios superiores y buscaba los teoremas de un modo abstracto y por la inteligencia pura». Y la ciencia griega publica, discute, progresa.

Sea como fuere, los tratados hipocráticos desempeñan ese papel. Además, muchos de esos tratados examinan cuestiones fundamenta-

les, y ello los conduce a abordar problemas filosóficos (el progreso, la ciencia) o bien a discutir las doctrinas de los filósofos de entonces: el médico de los cuerpos es a menudo, en sus escritos, tan abstracto y general como Tucídides.

Todo ello explica que un estudio como el que llevamos a cabo aquí no pueda ignorar a Hipócrates. De hecho, su influencia se extendió por toda Grecia. Penetró en el pensamiento ateniense, favoreció el desarrollo de otras *technai* y les sirvió de modelo y referencia. Platón y Aristóteles lo mencionaron y respetaron. Esta influencia hoy es reconocida en el mundo entero. Ya no se leen los tratados, en los que es evidente que la parte científica está superada, pero médicos de diversos continentes se reúnen en la pequeña isla de Cos para celebrar el espíritu que Hipócrates supo, entonces, otorgar a la medicina.

Tal vez podamos soñar e imaginar a Hipócrates llegado para quedarse, o para pasar largas temporadas, en Atenas, como los maestros de la retórica, como Heródoto o Anaxágoras o tantos otros: ¿por qué la medicina no habría entrado entonces en la gran corriente ateniense para figurar al lado de la filosofía? Casi lo hizo desde fuera. E incluso, en muchos casos, nos dejó los análisis más lúcidos y más dignos del nuevo espíritu. Basta, para comprenderlo, con leer los tratados más generales, como *Sobre la medicina antigua*, que evoca el progreso de los conocimientos, y *Sobre los vientos, las aguas y las regiones*, que establece la influencia del clima sobre el carácter y la cultura de los hombres. Se trata de la apertura al conocimiento del hombre, tal como este libro intenta describirla.

Capítulo 6

La tragedia y el lenguaje de los mitos

De todos los géneros literarios que surgen por entonces, la tragedia es el más estrechamente ligado al auge de Atenas y a su democracia.

Al igual que en otros casos ya citados, el punto de partida no es ateniense, aunque Atenas se adueña de los primeros balbuceos de la tragedia; y no se conocen desde entonces más que autores trágicos atenienses o llegados a Atenas para representar en ella sus obras. Además, el género nace, prácticamente, en el siglo V e incluso con la victoria sobre los persas [1]: la primera vez que Esquilo se lleva la palma en el concurso dramático es en 484, es decir cuatro años antes de Salamina, y la primera tragedia que se conserva (dedicada precisamente a Salamina) data de 472, o sea ocho años después de la victoria. A partir de ahí, el género se desarrolla plenamente y las obras de arte se suceden de año en año. Después, Sófocles y Eurípides mueren, el mismo año, entre 406 y 405, exactamente antes del final de la guerra del Peloponeso y el aplastamiento de Atenas. Su muerte marca el final. Algunos nombres de los años anteriores a Esquilo perduraron (como los de Tespis y Frínico), y los especialistas en el siglo IV conocen algunos otros, pero no subsiste ninguna de sus obras. La tragedia nace y muere con el gran momento de la democracia ateniense: una y otra coinciden.

Además, hallamos, en el principio de ese teatro, la misma inspiración que animaba a las instituciones originarias de la democracia. La tragedia, en Atenas, era objeto de una manifestación colectiva, organizada por el Estado, y a la que todo el pueblo asistía. Atenas creó incluso, muy pronto, una asignación destinada a compensar el beneficio

[1] *La toma de Mileto*, de Frínico, de 493, trataba ya sobre la lucha entre griegos y bárbaros; *Las fenicias*, del mismo Frínico, hablaba de la guerra médica, como *Los persas*, de Esquilo. Parecería que una repentina toma de conciencia amplía entonces el alcance de las representaciones anteriores.

previsto no obtenido de los ciudadanos pobres, asistentes al concurso de tragedias. Tenemos pues, en esos grandes días, una vez más al pueblo reunido, un poco como en la Asamblea o en el tribunal.

Esto implica para los autores la obligación de ser capaces de interesar a un público muy amplio; de ahí la necesidad de perspectivas y medios de expresión lo más abiertos y eficaces posible. Por consiguiente, la repentina aparición del género trágico depende del mismo impulso fundamental que sostiene la de la elocuencia, la reflexión política o la historia. Ligada a una sesión anual y a una competición organizada, la tragedia obedece incluso a presiones más urgentes y más ambiciosas: necesita emocionar a todo el mundo, de inmediato.

Vemos así despuntar, en su propio principio, una especie de aspiración a lo universal: el autor trágico debe situarse por encima de lo que interesa sólo a tal o cual categoría de espectadores; y para ello debe poner la mira siempre en lo esencial.

Dos rasgos iban a ayudar a los autores en este sentido; uno concerniente a la materia misma en la que eligieron sus temas, y el otro a la forma, muy particular, que se impuso para el género así creado: la materia fue el mito, y la forma una asociación, que sigue sin tener equivalente, entre personajes que dialogan en una escena y un coro que canta en la *orchestra*. Una y otra se revelaron como portadoras de universalidad: un poco como si los diversos componentes de la tragedia hubiesen sido elegidos con miras a ese objetivo. En cualquier caso, las dos convergieron.

En lo que respecta al mito, esto no es evidente desde el vamos. Después de todo, podríamos pensar que el impulso de la democracia hubiera debido conducirla, aquí también, hacia el presente y las realidades atenienses. Al adoptar el mito, la tragedia huía lejos y no hacía sino retomar, sin más, la tradición de la epopeya. A primera vista, esta orientación podría parecer escasa en relación con su dinamismo o su dignidad.

Y sin embargo, es un hecho: el empleo del mito corresponde de modo riguroso al desarrollo del género y al de la democracia. En un principio, hubo algunas tragedias inspiradas por la historia reciente: la primera tragedia conservada, *Los persas*, de Esquilo, es buen

ejemplo de ello [2]. Por el contrario, hacia el final, la tragedia parece dispuesta a liberarse del mito: Aristóteles señala una tragedia de Agatón (que era más joven que Eurípides) y se asombra de ver que, en esta obra, «las aventuras son fingidas tanto como los nombres» [3]. Por consiguiente todo sucede como si la fuerza del género estuviera ligada al mito y como si éste hubiera servido mejor que nada a su principal objetivo.

De hecho, ahí reside la maravilla del mito, tal como lo practicaron los trágicos griegos: por su esencia misma, adquiere valor universal. La supervivencia de las Electra y de las Ifigenia en el teatro de todas las épocas y en tantos países es consecuencia de ello, así como su demostración más palpable.

Enlazamos de este modo con la ambición fundamental de Atenas. Sin embargo, es necesario intentar comprender el cómo y el porqué. Caemos en la cuenta entonces de que las razones son de diverso orden, y de que todo converge hacia un mismo resultado: los caracteres *a priori* del mito, como tal mito, y la manera en que, de hecho, los autores griegos lo explotaron.

1. El origen del sujeto mítico

Los mitos vienen de lejos, y esto puede tener algo que ver, ya que en el origen están sin duda ligados a una capa profunda de nuestra sensibilidad. Fueron inventados, o bien adoptados y retenidos, por la memoria colectiva porque traducían miedos, sueños o escándalos enraizados en nosotros. Los estudios de Claude Lévi-Strauss han intentado, de hecho, demostrar que los mitos presentan formas que se encuentran en diversas culturas, porque expresan a su manera datos comunes a sociedades diferentes. Según la escuela estructuralista, esto queda confirmado incluso por detalles concretos inherentes a los mitos. El ejemplo de Edipo incluye cierto número de signos por los que se expresa el lenguaje secreto del mito: el defec-

[2] Véase la nota anterior.

[3] *Poética*, 9, 1451 b 21. Aristóteles añade: «Y no por eso deleita menos.» El gusto ha cambiado y la edad de la tragedia se ha cerrado.

tuoso, o bien el enigma, son maneras de significar la ruptura de la comunicación social[4].

Sin entrar en detalles, no es menos cierto en todo caso que los mitos pueden proceder de un fondo inmemorial, que ha dejado su huella en todos nosotros. Los mitos retendrían, de alguna manera, historias privilegiadas para el imaginario humano.

Pero además, por su propia naturaleza, presentaban, desde el punto de vista literario, posibilidades concretas que los hacían más aptos que otros temas para adquirir el valor universal del que se revistieron. En lo que respecta a la tragedia, esto es manifiesto.

Basta con reflexionar sobre sus caracteres *a priori* para que salten a la vista una serie de ventajas.

En primer lugar, en los mitos el grueso de la historia resultaba conocida. Cada autor era libre de modificar detalles, de añadir personajes, de cambiar sus motivos; y nadie se privó nunca de hacerlo. Pero se debía respetar cierta forma, el esquema de la historia, que definía lo principal de su contenido. No se hubiera podido presentar a un Orestes que renunciara a matar a su madre, o a un Edipo que nunca supiera que se había casado con la suya. Ese núcleo irreductible del mito constituía algo así como el diseño de un destino. Y los autores eran libres de interpretar ese diseño cada cual a su manera.

Por ello, ya en la antigüedad retomaban los mismos datos, sin que ello les acarreara dificultades. Podemos comparar la Electra de Esquilo con la de Sófocles o la de Eurípides: son diferentes pues su contribución al crimen no es la misma; el mito cambia de sentido conforme esta contribución se transforma. Por consiguiente, es comprensible que los datos tradicionales hayan podido ser también retomados en otras épocas y por otros pueblos, para los que no significaban nada, a no ser una imagen humana que interpretar. Con el mito, la fijeza del marco deja la mayor parte a la interpretación, y subordina el dato general a lo que el autor quiso transmitir. Por tanto, no es en absoluto sorprendente que el siglo V ateniense, tan deseoso de extraer ideas sobre el hombre, haya recurrido a ese sistema de signos que el mito le proponía.

---

[4] Para el tema del defectuoso, véase J.-P. Vernant, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (trad. esp.), II, págs. 47-76.

Ese valor intemporal estaba reforzado, como es natural, por el hecho de que la propia historia se situaba en una época irreal e indeterminada.

Para los griegos, los reyes y los héroes del mito, en principio, habían existido, pero en un tiempo antiguo y con una existencia más o menos ficticia. No estaban ligados a una época y a una sociedad, o bien lo estaban de un modo muy flexible. Embrollando las épocas, se podía hacer que un antiguo rey de Atenas elogiara una democracia que no había conocido, o bien representar el asunto de los siete contra Tebas, en el que se habían enfrentado dos ciudades griegas, como una guerra entre pueblos de culturas diferentes. Por supuesto, se sumaba la actualidad, que otorgaba su colorido particular al mito: los especialistas se complacen en localizar su reflejo en las obras. Sin embargo, tal reflejo no es siempre evidente y afecta a menudo sólo a detalles. Esa actualidad adquiere además, en contacto con el mito, una especie de distancia. De este modo, a los mitos se les pudo cargar, según las épocas, de una actualidad cada vez diferente: permanecieron, en cambio, fuera de alcance y dispuestos a servir a los autores siguientes. Son de todo el mundo. Escapan al tiempo que se esfuerza, cada vez, en travestirlos. Tienen valor de signos y símbolos.

En Atenas, en su forma simple y poderosa, se imponían de inmediato. Bastaba un nombre para que todos reconocieran a los héroes con los que se habían topado en la poesía o en las obras de arte, y hasta en los objetos familiares. Además, en la tragedia de entonces, la percepción de la historia como un todo era muy llamativa en la medida en que, principalmente en la primera mitad del siglo, la tragedia respetaba esa simplicidad. Preservó la forma depurada de aquel destino, del mismo modo que la dignidad de una pieza de los héroes. Había allí una fuerza sobria, sin nada sobreañadido, que recuerda lo que dijimos sobre Píndaro. Y esa simplicidad desnuda refuerza el carácter intemporal del mito.

Tomamos conciencia de ello cuando nos remitimos a las adaptaciones modernas de las tragedias griegas. Ahí radica toda la diferencia. Giraudoux y Anouilh hablan de esos «reyes» de la tragedia, pero ceden al deseo moderno de acercárnoslos. La «pequeña Antígona» de Anouilh, con su pala de niño, recuerda a la «pequeña Electra» de Giraudoux, que se ocupa del bebé Orestes. Y el odio de Clitemnestra por su marido, que era, en Esquilo, el instrumento de la venganza divina al

mismo tiempo que el resentimiento de una madre, se tiñe, en Giraudoux, del recuerdo del dedo meñique de Agamenón, que ella sentía con exasperación apoyarse en su espalda en el abrazo conyugal. ¿Hay que sorprenderse? Después de todo, el propio Racine hizo de Hipólito, el amigo intachable de Artemisa, un enamorado que se consume por la joven Aricia...

Al sobrecargar de detalles concretos el diseño original y al abandonarse a esa especie de juego anacrónico, los autores de las épocas modernas hicieron brotar mil emociones sutiles, pero perdieron, junto con la grandeza lejana del héroe, la desnudez de la aventura o de la situación de la que era símbolo. Caracteres de estilo moderno sucedieron a lo que era la forma de una situación humana considerada en su esencia. El conflicto surgía entre Fedra y Aricia, no ya entre el amor y la castidad.

Más cercana al mito, la tragedia griega poseía la grandiosidad.

Y éste es otro de los rasgos de los elementos míticos: parecerían situar al espectador ante un mundo excepcional, permitiendo otorgar a ese mundo, por una bella paradoja, una significación más amplia.

La tragedia griega jamás buscó, ni amó, el realismo. ¡No hay más que pensar en aquellos personajes de rostro enmascarado y de voz amplificada por la máscara! ¡No hay más que pensar en los coturnos que aumentaban su estatura! ¡No hay más que pensar en el hecho de que encarnaban a reyes, a hijos de dioses, incluso a dioses! Y un coro ansioso que recordaba, a cada momento, que todo dependía de la suerte de los mismos: los sirvientes, el palacio entero, toda la ciudad, o bien el ejército y el porvenir de desconsoladas familias. Recordemos el carácter extremo de sus actos y de sus sufrimientos, el número de crímenes a menudo monstruosos y las familias rotas en enfrentamientos sangrientos. ¿Acaso era corriente ver a un padre inmolando a su hija, como hace Agamenón? ¿Ver a una mujer matando a su marido para ser después asesinada por su hijo, como Clitemnestra? ¿Era normal que una mujer celosa llegara a matar no sólo a su rival sino a sus propios hijos, como Medea? Ninguno de estos actos era más normal en la Grecia clásica que en nuestros tiempos. Incluso ciertos poetas griegos mostraban algunas reticencias a la hora de admitir esas versiones; así, Homero parece no conocer el sacrificio de Ifigenia, y se muestra muy discreto

en lo que al papel de Clitemnestra se refiere. Sin embargo, la tragedia procuraba lo extremo —lo extremo del crimen y lo extremo del sufrimiento— para ofrecer un espectáculo más sobrecogedor. Incluso el papel del sacrificio en la tragedia, del que tanto se ha hablado, debe sin duda a esta exigencia gran parte de su importancia.

De cualquier modo, los males son siempre llevados al límite. La crueldad de los tiranos también. Y el valor que demuestran los seres débiles, las mujeres y las muchachas jóvenes, es desmedido, tanto como la virtud de los héroes. Resultaría fácil el juego de entresacar, en los pormenores de los textos, esos «récords», subrayados cada vez por un comentario[5]: son los «récords» propios de la grandiosidad del mito.

Por último, esta grandiosidad se ve acrecentada aún más por el hecho de que el mito cuestiona a los dioses.

Acabamos de decir que *Hipólito*, de Eurípides, presentaba el conflicto puro y duro del amor y la castidad; pero, en realidad, detrás del amor y la castidad enfrenta a las dos divinidades que son sus protectoras: una Afrodita, real y decidida, contra una Artemisa muy amada y presente. Las dos diosas lo dirigen todo, y no se trata en absoluto de una excepción: en el mito, los dioses siempre desempeñan un papel. Y también desempeñan uno en la tragedia griega. Los vemos intervenir a menudo, al principio o al final. Incluso a veces intervienen en calidad de personajes (en *Prometeo*, de Esquilo, o en *Las bacantes*, de Eurípides). Sin cesar se les reza, se les teme, se espera su auxilio. Algunas obras de Esquilo ven sucederse así oraciones a Zeus, o bien a los dioses, que pueden alcanzar cincuenta versos o más[6]. Ante cualquier acontecimiento, el primer pensamiento expresado es siempre que un dios es el autor: los personajes sólo se preguntan cuál[7]. Es evidente que esta presencia constante de lo sagrado incrementa la impresión de grandiosidad. Pero también le aporta sentido al alcance del mito, ya que, desde ese momento, la atención se dirige naturalmente hacia la relación entre el hombre y los dioses, entre el crimen y el castigo, entre la manera justa o cruel, comprensible o incomprensible, en que los

[5] Véase, por ejemplo, *Áyax*, 644; *Hécuba*, 658-660, 721; *Hipólito*, 1014.

[6] Como *Los siete contra Tebas*, 110-180; *Las suplicantes*, 524-599, 1019-1055. Pero véase también, por ejemplo, *Edipo rey*, 158-215.

[7] Como en *Áyax*, 172-185.

dioses se comportan respecto al hombre. Por consiguiente, el interés se centra no ya en el héroe particular del mito, sino en la humanidad en general, en sus relaciones con las fuerzas que dirigen el mundo. El mito, en esto también, se orienta hacia lo general.

En Esquilo, estas cuestiones casi metafísicas se plantean con insistencia y de modo directo. No ocurre lo mismo en los autores que le siguen, pero la crueldad de Afrodita o de Dionisos, en Eurípides, ¿no es acaso una manera, menos directa pero igualmente pertinente, de responder al mismo problema?

Llegamos así a la paradoja que anunciamos hace un rato y ante la que nunca deberíamos dejar de maravillarnos: el mito, en efecto, adquiere valor de lección humana precisamente porque se sitúa en un mundo excepcional, en un mundo agrandado y lejano, en el mundo de los símbolos.

A este respecto, hay un texto muy revelador: el de *Edipo rey*, en el que Sófocles hace decir al coro, cuando se descubre la verdad, que el ejemplo de Edipo vale para todos, precisamente por lo que tiene de extremo:

> ¡Generaciones de los hombres, cómo os juzgo viviendo una vida que no es vida! ¿Pues quién, qué hombre obtiene mayor felicidad que la sola apariencia y, luego ya, la muerte? Delante de tu ejemplo y tu destino, el tuyo, Edipo infortunado, a ningún hombre considero feliz.
>
> Él, más certero que ninguno, lanzó su flecha y se hizo dueño de la más próspera fortuna, ¡oh Zeus!, dando muerte a la virgen con garras, la cantora de enigmas, y la muerte de Tebas, cual muralla, alejó. Tú desde entonces eres rey nuestro y recibiste honor rigiendo a Tebas gloriosa.
>
> Ahora, en cambio, ¿quién más triste que tú? ¿Quién en más infortunio, en más dolores en el reverso de tu vida? (*Edipo rey*, 1186-1207).

La desgracia de Edipo es algo fuera de lo común. Representa un caso límite, pero a pesar de ello, o tal vez a causa de ello, su destino se convierte en un ejemplo, un «paradigma» (es la palabra griega) de la condición humana: «Generaciones de los hombres...»

Sin duda, esto supone extraer conclusiones que dependen de la interpretación dada por el autor trágico, pero ya habrá ocasión de retomar el tema. Sin embargo, está claro —y es de nuevo un «paradigma»— que, de modo latente pero constante, el mito invitaba a esa utilización y se

prestaba a un papel de ese tipo. Acompañado o no de comentarios, el mito es siempre la imagen, aumentada por el poder de lo imaginario, que sirve de símbolo a nuestros destinos y les da significado.

El mito era pues un lenguaje bien hecho para hablar del hombre. Ofrecía para ello figuras y signos más grandes de lo habitual: significaba obedecer a la sugerencia que haría Platón cuando propone, al principio de *República*, buscar lo que es la justicia considerando al Estado en su conjunto y que explica así: «Estas mismas letras se encuentran [entonces] escritas en otro punto en caracteres gruesos»; así serán «más fáciles de discernir».

Si esto es así, se comprende que el mito, tal como lo practicó la tragedia griega, se convirtiera en realidad en un lenguaje.

Los sociólogos que han estudiado los mitos, tal como se los puede a veces captar en los orígenes, ven en ellos un lenguaje primitivo que expresa de forma indirecta tabúes, prohibiciones, reglas. En este sentido, Claude Lévi-Strauss ha escrito: «El mito es lenguaje.[8]» Sin embargo, aquí estamos en el otro extremo de la evolución; se trata del mito empleado como recurso literario y conscientemente elaborado por autores; y es en otro sentido en el que el mito se convierte en lenguaje.

Tal vez esto fuera cierto para los mitos griegos en general, con la forma que les habían ido dando, poco a poco, los poetas y los relatores de ese pueblo apasionado por la claridad: ello explicaría que los mitos y los dioses griegos hayan podido, más tarde, extenderse por el Oriente bizantino y convertirse, como escribe G. Bowersock, en «la lingua franca» de aquellos diversos países[9]. Pero, de modo aún más claro, en la literatura trágica de la Atenas del siglo V, los mitos se convirtieron en un medio de expresión destinado a extenderse a todos aquellos que quisieran hablar del hombre.

Por otra parte, resulta divertido constatar que, incluso entre los menos «universalistas», este sentimiento aflora con naturalidad. Al releer recientemente el libro de J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet titulado

[8] *Anthropologie structurale*, pág. 277 (comentado por Detienne, *L'Invention de la mythologie*, pág. 210).

[9] *Hellenism in late Antiquity*, Ann Arbor, 1989, pág. 20.

Mito y tragedia en la Grecia antigua, constaté que un sociólogo como J.-P. Vernant afirmaba que los sufrimientos humanos son, en la tragedia, «extraídos de la opacidad de lo particular y de lo accidental» y que «al mismo tiempo que se refieren a personajes y acontecimientos singulares, unidos al marco histórico y social que les corresponde, adquieren una dimensión y una significación mucho más amplia»[10].

Cuando Vidal-Naquet estudia las variaciones del mito en el teatro, insiste en la idea de realeza en las obras relativas a Edipo de los siglos XVI a XVIII y escribe: «De Voltaire a Chénier se ha ido recorriendo un camino; pero se ha podido mantener un lenguaje común a lo largo del recorrido.[11]»

Pero nadie, creo, ha sentido y ha expresado mejor este carácter del mito que Marguerite Yourcenar, cuando en *Peregrina y extranjera* escribe (pág. 35), a propósito de la mitología griega: «Al igual que el álgebra, la notación musical, el sistema métrico y el latín de la Iglesia, ha sido para el artista y el poeta europeo una tentativa de lenguaje universal.»

II. El lenguaje de los mitos

La admirable cita que acabamos de reproducir expresa un sentimiento justo y profundo. Sin embargo, no hay que dejarse llevar demasiado rápido por su seducción, ya que la frase, y aquellas que hemos citado con anterioridad, se refieren, en realidad, a los mitos griegos tal como la tragedia los elaboró y transmitió.

Obnubilados por el resplandor de los trágicos griegos, corremos siempre el riesgo de equivocarnos y de decir «el mito» cuando queremos decir «el mito en la tragedia». Y éste no tiene mucho que ver con el mito original. Esto explica muy bien por qué los demás mitos, del

[10] *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (trad. esp.), II, pág. 94 (los sufrimientos se convierten en «objetos de comprensión»). Allí donde nosotros hablamos de carácter universal o intemporal, el título del artículo citado aquí habla de «transhistoricidad».

[11] P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (trad. esp.), II, pág. 246.

resto de las civilizaciones, no adquirieron ese valor ejemplar ni conocieron esa utilización casi universal.

El principio mismo del tema extraído del mito se prestaba más que cualquier otro al papel que pretendía la tragedia griega, aunque quedaba todo por hacer.

Además, ¿qué mito? ¿Qué sabemos de los mitos griegos que adoptaron los trágicos? En Grecia, casi nunca conocemos «mitos primitivos» [12]. Ya sea en Homero, los líricos o la tragedia, no conocemos más que obras literarias, elegidas, elaboradas y arregladas. Sólo a veces una imagen poética llegada de lejos, o bien un rito, o incluso alguna leyenda, recogida mal que bien muchos siglos después por un mitógrafo, da de pronto una idea general sobre tradiciones populares sin duda muy antiguas, que los poetas dejaron en la sombra o ignoradas. Incluso Hesíodo, con su deseo de poner orden en las múltiples tradiciones del panteón griego, tuvo que reconstruir mucho y amalgamar, cuando no mezclar, relatos orientales con griegos. Los griegos, con su deseo de expresar y clarificarlo todo, son quizá el pueblo del mundo en el que las tradiciones míticas están más constantemente presentes en la literatura, pero también en el que están más abundantemente ocultas y sepultadas bajo esas mismas creaciones literarias.

En todo caso, una cosa es segura: lo poco que sabemos nos conduce en general muy lejos de los grandes mitos que presenta la tragedia, así como de sus símbolos. Podemos experimentarlo leyendo a cualquier autor fascinado por las historias contadas aquí o allá en esas fuentes inciertas: pisamos entonces un universo monstruoso y abigarrado. Así comienza el reciente libro de R. Calasso, *Las bodas de Cadmos y Harmonía*, con raptos múltiples, donde a cada momento aparece el toro (toro que rapta a Europa, toro de Creta y Pasífae); luego pasamos a los amores de Dionisos y vemos desfilar a las heroínas desconocidas: Palene, Aura, Nicea...; un poco más adelante hallamos los amores de Zeus y de Sémele, con las múltiples transformaciones de Zeus, y el abrazo de la serpiente, descrita en el libro con un realismo casi angustiante...

De todo ello, la tragedia nada conoció y los autores del siglo V

[12] Por ello se puede hablar del «mito inhallable» (Detienne, en el último capítulo de su libro *L'Invention de la mythologie*).

nada retuvieron. Homero se comportó a este respecto con rara discreción: no menciona jamás las metamorfosis de Zeus, y en él nunca hallamos toros ni dragones alrededor de los héroes. Sin embargo, estaba más cerca de las fuentes que nosotros.

También la tragedia eliminó mucho, probablemente como Homero, por gusto, y, sin duda también, por necesidad: había que dejar de lado todo aquello que fuera demasiado inverosímil, por el horror o por lo burlesco. ¡Y elementos de este tipo no faltaban [13]!

En efecto, siempre ha sorprendido ver que esa Grecia enamorada de claridad y de razón revelara, en su mitología, tanto salvajismo y tantas tradiciones incongruentes. Imágenes de pesadilla surgen un poco por todas partes, a poco que dejemos de lado los poemas deliberadamente recompuestos. Sólo ya la genealogía de los dioses nos ofrece la imagen de Cronos castrando a su padre Urano con una hoz de agudos dientes, y, después, devorando a sus propios hijos «cuando cada uno desde el sagrado vientre de su madre llegaba a sus rodillas», salvo a Zeus, al que su madre reemplazó por una piedra, de inmediato tragada por el dios. Después encontramos a Dionisos, despedazado y asado, en espera de que sus fieles practiquen la antropofagia. Más cerca de las leyendas humanas hallamos, junto al incesto y al parricidio, a los devoradores de carne humana, con el recuerdo, por ejemplo, de Atreo, que servía a su hermano Tiestes los cuerpos de sus hijos. En resumen, muchos horrores, de los que la tragedia no podía hacer ningún uso. Los dos primeros hechos citados aquí como ejemplo son relatados por Hesíodo. Pero ¿qué será de ellos en Esquilo? La discreción en la referencia es reveladora del rechazo trágico. Esta referencia, adornada de misterio, figura en un canto del coro, que opone la grandeza de Zeus a los dos primeros amos del mundo:

> El que un día fue grande, desbordando de audacia combativa, no se dirá de él un día ni siquiera que ha sido. Y el que tras él surgiera, dio con su vencedor. Tan sólo el que piadoso invoca a Zeus en cantos de triunfo alcanzará la prudencia suprema. (*Agamenón*, 167-175.)

[13] Retomamos aquí, y a continuación en este mismo capítulo, algunos elementos recogidos de nuestra conferencia en la Academia de Burdeos (mayo 1991), que debe aparecer en los *Anales* de esa Academia.

En cuanto al festín de Atreo, surge en Esquilo de modo no menos misterioso, en las visiones entrecortadas de Casandra, en el momento en que va a entrar en el palacio de los atridas:

> ¡Ay, ay! A una casa odiada por los dioses y cómplice de un crimen fratricida, de cabezas cortadas... A un matadero humano, cuyo suelo de sangre está empapado (...) En estos testimonios yo me apoyo: estos niños que lloran su propio asesinato; han asado sus carnes y han sido devorados por sus padres. *(Ibíd.*, 1090-1097.)

Estos dos textos muestran que, sin renegar del mito, y conservando a la vez en un segundo plano el siniestro tinte de lo que elegían evocar, los trágicos supieron desplazar las sugerencias más terribles hacia sombras alusivas y evocaciones líricas. El resultado es que esos episodios no penetraron en absoluto, hasta nuestros días, en la literatura, tan alimentada sin embargo de mitos griegos.

Sólo los mitos de los trágicos se convirtieron en lenguaje para ella.

El hecho es que esos trágicos eligieron y sólo conservaron los mitos más humanos de entre montones de leyendas.

Además, hicieron lo mismo incluso con los temas que seleccionaron. También aquí eliminaron y decantaron. Del mismo modo, añadieron, ordenaron, traspusieron, con objeto de extraer relatos de una historia que fuera capaz de tener un sentido en lo que respecta al hombre y de hacer evidente ese sentido para todos, de modo inmediato. Sólo a este precio los mitos podían convertirse en los símbolos humanos que hemos comentado, porque, aunque es absolutamente cierto que el principio de un sujeto mítico se prestaba al análisis de una situación humana significativa, hacía falta también que ese análisis llegara para revisar y modificar los datos originales. Por consiguiente, desde ese esfuerzo de elaboración, y de todo lo que fue descartado o añadido cada vez, aparecerá ese deseo de universalidad, cuyo resultado expresaba tan bien la cita de Marguerite Yourcenar.

Convendría, no obstante, ponerse de acuerdo sobre ese sentido atribuido al mito trágico, así como sobre su universalidad. En realidad, existen varios niveles de sentido, que ante todo no hay que confundir.

La idea que ejemplifica lo humano, válida para todos los hombres, ha aparecido, formulada con claridad por el coro, en un pasaje de *Edipo rey*. Sin embargo, este ejemplo no concernía más que a la facilidad con que se producen las grandes vicisitudes de la fortuna. Se ha llegado muy alto y, de pronto, sobreviene el desastre: una buena manera de recordar a todo el mundo, a través de la piedad y el terror, la amenaza que se cierne sobre nosotros.

Esa gran impresión de desastre es esencial en la tragedia griega. Agamenón, Áyax, Heracles son prueba de ello, y el coro no cesa de comentar (aquí también, mediante la piedad y el terror) esos derrumbamientos inapelables. Lo hace incluso en forma de máximas, que nos parecen bastante evidentes y un poco simples. Así, para seguir con *Edipo rey*, los versos de conclusión llaman la atención por su parecido con Heródoto: «No juzguéis, pues, dichoso a otro mortal alguno que no haya aún contemplado aquel último día en tanto no termine su vida sin dolor», concluye el coro, en los versos 1528-1530. Asimismo, Heródoto le hace decir a Solón: «Pues ciertamente la divinidad, después de dejar ver la felicidad a muchos, los derribó de raíz» (I, 32). En realidad, en la línea del ateniense Solón, la tragedia hizo suya esta máxima. La encontramos casi palabra por palabra en *Agamenón*, de Esquilo (928), y en *Andrómaca*, de Eurípides (100). Sin ninguna duda es característica de la tendencia de los griegos a la formulación de reglas generales, a la vez que de la conciencia plena que tenían de lo que es la condición del hombre, sometido a las voluntades de los dioses y a los caprichos del destino.

Sin embargo, aunque la tragedia, con sus clamorosos ejemplos, otorgue a esta vieja sabiduría un destello que la hace parecer nueva, evidentemente no se trata aquí de un conocimiento muy profundo del hombre, ni basta para justificar la invención del lenguaje de los mitos.

Este lenguaje comienza por la pregunta «¿Por qué?» ¿Por qué estos desastres? ¿Por qué este hombre? ¿Por qué así?

La respuesta puede ser (y se constata casi siempre en Esquilo) porque los dioses quisieron este destino. Pero si los dioses son justos, ¿cuál es la falta que castigan? Y ¿cuáles son los crímenes que no pueden tolerar? ¿El asesinato? ¿La guerra? ¿La impiedad de aquel que no escuchó los oráculos o que fue arrastrado por la desmesura? La tragedia nace con estos interrogantes. Que una reina como Clitemnestra

mate a su marido y sea asesinada por su hijo es sin duda alguna una historia engorrosa, pero en sí misma no nos enseña nada sobre el hombre. La historia no adquiere un sentido que nos concierna si no hay alguien que nos muestre que ésta puede ser una forma, indirecta y aplazada, de la justicia divina... Y esta idea dominará *Orestíada*, de Esquilo. Constituye un rasgo notable que Esquilo proceda de manera análoga con Jerjes, porque —a menudo se ha reconocido así— el autor trágico interpretó aquí la historia reciente en el sentido del mito, otorgando así al desastre persa una significación comparable a la de la muerte de Agamenón.

La respuesta a ese «¿Por qué?» de la tragedia puede suponer también —y lo constatamos casi siempre en Sófocles— que se trata de un destino que no comprendemos, pero, en tal caso, la propia oscuridad hace que toda la atención se centre en los hombres: ¿deben resistir o intentar luchar? ¿Morir o vivir? *Áyax* o *Antígona* debaten estas cuestiones. Y, puesto que hemos partido aquí de *Edipo rey*, ¿cómo no señalar que el verdadero sentido de la obra reside en la ironía fundamental que hace que Edipo, juguete de los dioses, caiga en su trampa ya que se ha creído lo bastante fuerte como para evitarla, y que sus mejores cualidades, que lo lanzan a una búsqueda encarnizada, lo conduzcan precisamente al desastre? Dentro de las tragedias, el movimiento, que hace que la felicidad alcance su plenitud cuando va a surgir la catástrofe, y que cada paso que da el hombre, que no sabe nada, lo acerque hacia ésta, contribuye a extraer un sentido mucho más sutil y profundo que los versos de conclusión que citamos con anterioridad u otras observaciones más o menos sentenciosas.

Por último, en Eurípides hay que buscar el porqué en el corazón de los hombres; y cada héroe se convierte en la imagen de un desastre creado por la pasión: el amor, la envidia, la ambición, la debilidad son las formas universales, aunque múltiples y a menudo complejas, del destino humano.

Pero esto no es todo, ya que los héroes trágicos se ven siempre envueltos en los problemas de la guerra, el poder, la responsabilidad: todos encarnan cuestiones de orden moral, que no se identifican en modo alguno con la simple constatación de la fragilidad humana en general y que se siguen planteando en todas las épocas y en todos los lugares. En realidad, aquí es donde comienza el lenguaje, porque cada

uno los héroes representa un tipo de conducta puesta a prueba por el destino [14].

Por consiguiente, no es la propia historia la que se carga de valor simbólico, sino la historia orquestada y modificada por alguien que, deliberadamente, la emplea como lenguaje.

El autor pudo hacerlo en función de la actualidad que estaba viviendo, y a menudo así ocurre. Sin embargo, no existe contradicción, porque el encuentro entre la época del mito y la del autor es ya una manera de trascender el tiempo. Además, ¿por qué no? Tucídides también se sentía apasionado por su época, pero quería extraer de ella una «adquisición para siempre». Es el mismo caso.

Al hacer del mito un lenguaje, los autores crearon los «mitos trágicos»: semejante creación era un pequeño milagro literario.

III. La creación de los mitos trágicos

En primer lugar fue necesario elegir, después hubo que cribar, y luego, reconstruir.

Resulta difícil seguir con precisión estas transformaciones: poseemos las obras (aquellas que se conservaron...), pero no tenemos, en lo que se refiere a las fuentes, más que informaciones inciertas y con lagunas. Al menos son lo bastante numerosas como para poder percibir en profundidad la importancia de aquella tarea.

Lo que los autores descartaron es evidentemente todo lo que de raro e inverosímil ronda a los mitos, incluso a los más humanos y a los más apropiados para convertirse en trágicos.

Así, en *Prometeo encadenado*, Esquilo se abstuvo muy mucho de seguir la versión tradicional que tenemos en Hesíodo [15]. Según esta versión, Prometeo se granjeó la cólera de Zeus al ofrecerle la peor parte del

[14] No hace mucho, el padre Lagrange decía que la tragedia comenzaba cuando el mito adquiría un sentido moral: la única rectificación que me gustaría aportar sería hablar de problemas morales más que de sentido moral. La Atenas del siglo V hierve de curiosidades, de debates, de búsquedas. No reza: se abre y descubre.

[15] *Teogonía*, 535 y sigs.

sacrificio, a saber los blancos huesos del buey engañosamente cubiertos de grasa. ¡Extraña historia, mezquina y absurda! En Esquilo, Prometeo irrita a Zeus por los dones que hace a los mortales. En lugar de prestarse a la sonrisa, tal provocación nos conmueve y sitúa el destino del hombre en el centro de la acción. Casos semejantes nos llevan a pensar en la frase de Aristóteles según la cual la tragedia había sido elaborada a partir «de fábulas pequeñas y de una dicción burlesca» (*Poética*, 1449 a).

De hecho, a veces el dato mítico está ahí, pero difuminado y envuelto en tanta discreción que sus aspectos chocantes quedan silenciados. Ocurre lo mismo con el enigma que planteaba la Esfinge y que Edipo resolvió. Era una sencilla adivinanza de pueblo («¿Cuál es el animal que...?»). Ahora bien, Sófocles no podía suprimir el hecho de que Edipo hubiera resuelto el enigma: habla de ello siete u ocho veces en la obra, pero se abstiene de citarla y no habla más que de la sagacidad de Edipo y de su abnegación por Tebas. Lo mismo en lo que se refiere a Medea en Eurípides: casi no se trata el asesinato de su hermano, y, al parecer, Eurípides descarta la versión según la cual ella lo habría despedazado y arrojado en trozos desde el carro que lo llevaba. Eurípides no teme los horrores, pues lo demuestra en la obra, pero este horror habría sido gratuito y habría escapado al encadenamiento trágico.

Siempre era bienvenido un pequeño retoque.

Sin embargo, resulta aún más extraordinario constatar otra forma de supresión, o al menos de atenuación, concerniente esta vez a la acción principal. Incumbe a los héroes y a lo que les vale su destello. Aunque este destello se base en lo sobrenatural, los trágicos pasan muy rápido sobre el mismo. Admiten que los hechos son conocidos y optan por mostrar a esos héroes en crisis en las que padecen un destino humano, en las que sufren y son enfrentados incluso al deshonor.

Una tragedia a considerar es *Medea*, y *Medea* pone en escena a Jasón, que era para todos el héroe de la gran aventura de los Argonautas, ya conocida por Homero. Píndaro habla del esplendor de la empresa y del esplendor del personaje. Sin embargo, Eurípides se sitúa después del retorno de la expedición, cuando Jasón, tras retornar con Medea, que lo ha ayudado con sus sortilegios, la abandona para casarse con la hija del rey de Corinto. Por consiguiente, la historia es en definitiva la de un marido ingrato e infiel que exaspera a una mujer

violenta. Es un ejemplo humano, que poco debe al destello de las aventuras relativas al Vellocino de Oro.

O también, en la misma época, Teseo. En él se celebraba al héroe del laberinto de Creta, al raptor de Fedra y Ariadna y al protagonista de muchas otras hazañas... Nada de todo esto aparece en *Hipólito* de Eurípides (a pesar de que el rey de Atenas retorne de los Infiernos). Teseo es un marido ofendido, un justiciero precoz y un hombre enfrentado, aquí también, a una situación muy humana. Asimismo, en Eurípides, Teseo vuelve a aparecer en otro lugar, en *Las suplicantes:* es el rey bueno, hospitalario, dispuesto a ofrecer asilo a los oprimidos, incluso a defender la democracia. El aventurero de Creta se ha convertido en modelo del rey bondadoso y del ateniense.

El caso de Heracles resulta todavía más claro, ya que se trata de uno de los grandes héroes de la mitología y sus hazañas no podían ser más famosas. De hecho, inspiró dos tragedias de entre las que se han conservado, *Las traquinias*, de Sófocles, y *Los heráclidas*, de Eurípides. Estas dos tragedias se sitúan después de toda la serie de hazañas. En *Las traquinias*, Sófocles elige la muerte del héroe: su esposa Deyanira le envía una túnica portadora de un filtro de amor, que debería conducirlo hasta ella, pero que lo mata entre atroces sufrimientos. Heracles aparece en la segunda parte de la obra, condenado y gritando de dolor... Sófocles sólo conserva del mito un desastre debido a un error y el final más horroroso de todos. Éste es representativo del hombre y no del héroe.

En cuanto a Eurípides, elige otro episodio dramático. Heracles, enloquecido por la celosa Hera, mata a sus propios hijos, a quienes confunde con los de su enemigo, y despierta de su crisis deshonrado y dispuesto al suicidio. El episodio, conocido en la tradición mitológica como *Cantos ciprianos*, se situaba al comienzo de la carrera de Heracles; Eurípides, audazmente, lo desplaza para que sirva de conclusión a toda una vida de heroísmo. Además, este desastre logra ser aún más trágico, ya que al principio de la obra Heracles es esperado por los suyos como un salvador, apareciendo, en efecto, justo a tiempo de salvarlos. No se puede imaginar inversión más completa ni más patética.

Siempre ocurre lo mismo. Para ser trágico, el héroe tiene que sufrir tanto como, o más que, cualquier simple ser humano. Sólo se distingue del común de los mortales por la magnitud de su caída y el viraje que

experimenta su destino. Incluso en Esquilo, tal es el caso de Agamenón. Es el caso de Áyax y de Edipo en Sófocles. Cuando llegamos a Eurípides, su Agamenón y su Menelao no son más que reyes temerosos, cuyo resplandor original apenas se adivina.

Este realismo de Eurípides le es propio, pero no habría sido posible si no hubiera habido, desde el principio, en el espíritu mismo del género trágico, la necesidad de pintar a los héroes imperfectos y atormentados; en una palabra, de pintarlos —a ellos, que son las excepciones— como paradigma de la condición humana y de sus males.

Sin embargo, resulta necesario añadir un correctivo. Las rarezas y lo sobrenatural del mito no podían conservarse en la acción trágica, ya que la tragedia representaba una desgracia y la tragedia debía ser creíble. Pero al formular esta idea tal vez corramos el riesgo de racionalizar y de modernizar las obras griegas. ¿De verdad silenciaban todo ello? ¿Mataron los mitos al remodelarlos?

La respuesta es más compleja y bella de lo previsto; porque —ya lo vimos en el ejemplo de Esquilo— esos recuerdos irracionales del mito, que formaban un halo prestigioso alrededor del héroe, son en verdad recordados, aunque no lo sean en la acción trágica: lo son en los cantos del coro. El nacimiento de Ío, el de Dionisos, las hazañas de Heracles, la Esfinge, el juicio de Paris, la lira de Orfeo, todo ello es evocado en cantos de nostalgia o de súplica, de sueño o de fervor [16]. Esos temas se convierten en temas poéticos, que bordan sus festones alrededor de la escena trágica, y en los que se cree un poco menos que en la acción trágica o que en esos héroes que, sobre el escenario, viven y sufren ante nosotros.

Sin embargo, no bastaba con cribar. Hacía falta también proceder a añadidos y modificaciones, que lograran que los datos del mito pudiesen tener un sentido. Y hacía falta que se viera surgir, en

[16] Encontraremos ejemplos más detallados en la conferencia citada en la nota 13.

lo que a ellos respecta, problemas relativos a las conductas humanas. Hacía falta que se vieran tesis enfrentadas, relativas a cada uno de ellos. Hacía falta que se pudiera leer en la historia representada un interrogante sobre lo que es el hombre y sobre la manera en que debería actuar.

Para ello era necesario, en general, introducir nuevos personajes, o hasta entonces accesorios, e incluso a veces pertenecientes a otras tradiciones.

Esta reinvención de los mitos representa un trabajo tan magnífico e ilustra de modo tan claro la aspiración fundamental de los atenienses de entonces que nos gustaría multiplicar hasta el infinito los ejemplos. Nos contentaremos, no sin pesar, con citar sólo algunos.

En primer lugar, he aquí, para no abandonar tan pronto a Esquilo, dos de sus tragedias: *Prometeo encadenado* y *Las suplicantes*. En efecto, admito, al contrario que algunos, que *Prometeo* es de Esquilo, pero poco importa, pues en cualquier caso es de un autor trágico del siglo V.

Prometeo es la historia de un titán encadenado a solas a una peña. Para construir una tragedia con semejante situación, Esquilo imagina una serie de presencias que se manifiestan junto a Prometeo, y de las que la tradición no habla en absoluto.

En primer lugar, ¿quién encadena a Prometeo a esa peña? Dos personajes vivos, que la mitología conocía pero que no relacionaba con Prometeo; Poder y Fuerza (o Fuerza y Violencia, según una traducción más exacta). En otras palabras, de inmediato se nos advierte que el tema concierne al abuso del poder soberano («Nadie está libre salvo Zeus», dice Fuerza en el verso 50). La historia de Prometeo y de Zeus será, para aquellos atenienses apasionados por la política y la justicia, el signo de una reflexión sobre los excesos del poder.

Después llega el coro, formado por las Oceánidas; y le seguirá la llegada del propio Océano, su padre. Al parecer, nada lo ligaba a la leyenda de Prometeo, pero he aquí que su presencia hace que se establezca un doble contraste. A la rebelión apasionada e intransigente de Prometeo se opone el viejo cortesano Océano, amigo de compromisos y de dar lecciones («Sirviéndote de mí como maestro, no patalearás contra su cetro cuando ves que reina un cruel monarca a quien no se piden cuentas. Ahora yo me voy e intentaré, si puedo, liberarte de esas fatigas. Tú mantente tranquilo y no tengas la boca demasiado intempe-

rante...», 322-327). Este contraste plantea abiertamente un problema a la vez moral y político: paciencia y habilidad o bien resistencia declarada, sea cual fuere el desenlace.

Sin embargo, tales amonestaciones melosas de Oceáno se oponen también a la piedad que brota de sus hijas. A este respecto, el canto del coro, en los versos 397 y siguientes, es desgarrador. Comienza con la palabra «Lloro», que se repite a lo largo de todo el canto ampliándose poco a poco: el coro llora *(sténe)*, pero el país entero llora también *(stonóen, sténousi, megalostonoísi)*, y, para acabar, la naturaleza entera se une a este lamento:

> Mientras, rompe con clamor el oleaje del mar, gime el abismo y del fondo de la tierra brama la entraña tenebrosa de Hades, y las fuentes de los ríos de límpido caudal lloran el dolor de su lamento [17].

El canto es conmovedor, y, sin duda, éste es el motivo por el que no he resistido al placer de citar las últimas palabras. Esa piedad, que pone de relieve la crueldad del rey de los dioses, se opone también a la egoísta bondad de Oceáno. El coro canta esto en el momento en que él se retira. Y las Oceánidas que lo forman, al final de la obra, aceptarán quedarse junto a Prometeo y compartir su trágico destino, ya que partir significaría una traición. Entre esas jóvenes y su padre, el eterno problema de la fidelidad opuesta a la prudencia se plantea a todas luces, para todos: el mito en absoluto lo incluía.

Podríamos añadir que Esquilo también introduce en su tragedia el personaje de Ío. Ío rondaba el espíritu de los mitos, ya que debía finalmente traer al mundo el linaje del que procedería Heracles, el liberador de Prometeo. Sin embargo, el vínculo era vago y su presencia algo gratuita. En cambio, en la obra esa presencia aumenta las perspectivas: Ío es otra víctima —lo que agrava la crítica contra los dioses arbitrarios— y, por otra parte, sus tormentos tendrán un fin, como los de Prometeo. Como siempre, Esquilo aboga por la reconciliación en una unidad recobrada.

[17] 431-435: volvemos a encontrar aquí, más juntas incluso que antes, las palabras repetidas —*hypostenázei, sténei, stenoúsin*—, y la última palabra es *oiktrón*, que significa a la vez lamentable y digno de piedad.

Entre el relato desnudo del mito de Prometeo y este dibujo acabado de un conflicto a la vez teológico, político y moral, el margen es amplio: el mito de Prometeo, tal como se presenta en Esquilo, constituye su obra. Y se convierte en meditación sobre el hombre.

Otro ejemplo de Esquilo sería *Las suplicantes*. ¡Otra curiosa historia! Cincuenta princesas perseguidas por cincuenta raptores llegados de Egipto, con los que tendrán que casarse, pero que matarán (salvo una) la noche de bodas, no es una aventura común que plantee muchos problemas morales. Una epopeya había narrado esta leyenda, aunque no se ha conservado hasta nuestros días. Sin embargo, al parecer Esquilo relata los hechos sin cambiarlos mucho.

Salvo que...

Salvo que el rey de Argos, Pelasgo, a quien compete la tarea de acoger a las fugitivas, tarda en decidirse toda una larga escena de la obra (234-625). Con ella tenemos la primera gran descripción de duda y de conflicto interior de toda la historia del teatro. Como rey de la ciudad, ¿tiene derecho a negarles un asilo que la obligación religiosa le impone? Y al revés, ¿tiene derecho a desencadenar una guerra que sufrirá la ciudad de la que está al mando? Homero había descrito a veces breves momentos de duda, pero aquí tenemos una gran escena vivida, hecha de angustia y de sentimiento de la responsabilidad:

> ¡Por doquier hallo escollos insalvables! Sobre mí avanza un río de desgracias: estoy en mar profundo de infortunios difícil de cruzar, ¡y aquí no hay puerto! Pues si esta deuda no te satisfago, me amenazas con manchas imborrables; si a los hijos de Egipto, tus parientes, de pie ante la muralla yo hago frente, ¿no es trance amargo que unos hombres deban mojar de sangre el suelo por mujeres? Es fuerza, empero, respetar las iras de Zeus que vela por los suplicantes, el supremo temor entre los hombres. (*Las suplicantes*, 470 y sigs.)

Entre esas angustias y esas dudas, tenemos aquí un conflicto de conciencia fácilmente reconocible y conmovedor. Todos los ciudadanos de Atenas tenían que resolverlo cuando los aliados pedían auxilio no exento de peligro. Y todos los hombres de todas las épocas saben que a menudo es duro decidirse a ayudar a una persona en peligro, cuando el poder nos va a hacer luego responsables, a nosotros y a los nuestros. Esquilo fue quien introdujo en el mito ese sentido en la deci-

sión del rey de Argos, dándole así trascendencia [18]. En este caso, no es un dato el que se añade al mito, sino una escena que basta para transformar el mito en un debate humano que no ha dejado de plantearse a lo largo de diversas épocas y culturas.

Ocurre lo mismo, para pasar a Sófocles, con el debate planteado en *Antígona*. Aquí el mito tampoco ofrecía ninguna claridad, ningún rasgo humano. En realidad, sabemos que existían versiones diferentes. Según algunas, las dos hermanas en conjunto desafían lo prohibido; otras dicen que el edicto no procedía de Creonte, sino del hijo de Etéocles; en una obra perdida de Eurípides, Antígona, al final, se casaba con Hemón. Por consiguiente, eran posibles numerosas composiciones. Ahora bien, ¿qué vemos en la obra de Sófocles? En primer lugar, a las dos hermanas enfrentadas en un debate. Están muy unidas una a la otra; Ismene querrá después compartir la responsabilidad del acto de Antígona. Una gran escena les lleva a debatir esta cuestión moral: ¿hay que desafiar lo prohibido, en nombre de la religión y del respeto a los muertos, cueste lo que cueste? O bien: ¿debemos ceder porque nos encontramos sin medios de defensa? En todos los casos de persecución y de opresión, hombres y mujeres se plantean este interrogante; cuando eligió esta versión, cuando eligió iniciar su tragedia con este debate, cuando eligió, en definitiva, atribuir a las dos hermanas una lucidez apasionada, Sófocles hizo del tema mítico un símbolo humano.

¡Y si fuera el único contraste! ¡Pero no! Entre Creonte y Antígona, el orden de la ciudad y la ley moral se enfrentan, con tiradas, argumentos y un innegable fervor por ambas partes. Y viene después el enfrentamiento entre Creonte y su hijo Hemón: la autoridad contra la opinión de los demás, la severidad contra la ternura... De escena en escena se multiplican los debates, como si se tratara de apreciar todas las facetas que puede presentar la interpretación moral de una sola y única acción. Incluso la política de la Atenas democrática se entremezcla, cuando Hemón declara a su padre: «No existe una ciudad que sea de un solo hombre.» Antes de Sófocles, ¿intervenía Hemón en la historia? Es muy dudoso. Con los diversos debates, todo se enlaza y todo se aclara,

[18] Sobre este tema, véase B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*, Philologus Suppl. XX, 1, Leipzig, 1928.

hasta el desastre final, cuyo peso recae sobre la cabeza del demasiado orgulloso Creonte, a quien no le queda ya nada... Entre el tema inicial y la composición que presenta la tragedia transcurre una fuerza poderosa, aquella que empuja a los atenienses a querer reflexionar, de modo cada vez más claro y exhaustivo, sobre la condición del hombre y su conducta.

Por momentos, parecería incluso que las tragedias añaden al mito toda una prolongación ajena, que desemboca en uno de estos problemas. Después de Esquilo y Sófocles, cuyas obras son más unitarias y están más centradas, Eurípides ofrece notables ejemplos. Citaremos dos, *Los heráclidas* e *Ifigenia en Áulide*.

Acabamos de recordar que Eurípides desplazó el episodio de la locura de Heracles y lo situó, de modo mucho más trágico, al final de su vida. Pero no se conformó con ello. Hubiera podido, una vez hecho ese cambio, acabar con ese desastre y con los lamentos. O bien hubiera podido introducir al rey de Atenas, que llega para acoger al héroe y llevarlo a casa, desesperado. Podía incluso presentar a un Heracles que pidiera a gritos la muerte. ¡Pero no! Introduce una larga escena de cerca de doscientos versos, que incluye tiradas amplias, muy bien razonadas, en las que Teseo y Heracles discuten sobre el carácter noble o vil del suicidio. ¿Acaso no se sabía muy bien que, según el mito, Heracles murió sobre el Eta y no a causa de un suicidio? Incluso Sófocles, que lo presenta en *Las traquinias* como asesinado por la túnica enviada por Deyanira, lo conduce al final sobre el Eta para respetar el mito. Pero a Eurípides esto poco le importa: Heracles, sin suicidarse, podía haber pensado en ello y el problema moral podía ser evocado respecto a su persona. La adversidad que padecía justificaba la idea, y su valor legendario hacía que la solución fuese aún más chocante. En cualquier caso, es evidente que la tragedia ha desembocado aquí en un problema humano de primera importancia. Y atribuir al héroe ese nuevo arrojo, el de vivir, implica por parte de Eurípides una reflexión tan profunda como audaz.

Ifigenia ilustra, en el otro ejemplo que hemos adelantado, el valor de morir.

Aquí al menos tenemos, en el propio corazón del género trágico, el contraste entre dos versiones.

Esquilo había evocado el sacrificio de Ifigenia describiendo la vio-

lencia del acto, seguido más tarde de un castigo divino. Su *Agamenón* comienza con esta culpa del rey, brutal:

> Y sus ruegos, sus súplicas de «¡Padre!», sus años virginales... en nada contaron para aquellos capitanes sedientos de combate. Tras la plegaria, el padre hace señal a sus ministros que con todas sus fuerzas la incorporen, postrada como está entre sus ropajes, y que encima del ara la coloquen, con el rostro inclinado hacia la tierra como una cabritilla; que con una mordaza sobre su hermosa boca impidan que dé gritos de maldición sobre su propia casa, con la fuerza y el mudo ardor de un freno. *(Agamenón*, 228-237.)

Eurípides admite la misma versión en *Ifigenia en Táuride;* sin embargo, trueca el final: Ifigenia habría sido transportada a Táuride y reemplazada por una cierva. Pero en *Ifigenia en Áulide*, algunos años más tarde, vemos a Ifigenia —como a muchas otras jóvenes heroínas y jóvenes héroes de Eurípides, Macaria, Polixena o Meneceo— aceptando voluntariamente el sacrificio y ofreciéndose como víctima por devoción hacia Grecia. Hay aquí un lance imprevisto, un cambio brusco, tan audaz que desconcierta a Aristóteles, quien lo tacha de falta de coherencia. Pero, a la vez, entran en juego el ideal panhelénico y el del individuo, que, por muy débil que sea *a priori*, encuentra de pronto fuerza para asumir lo que le quieren imponer. Ifigenia ha suplicado ya a su padre: habla de su amor por la vida (como Antígona), y, de pronto, sólo es dignidad y resolución:

> Escucha, madre, los pensamientos que acuden a mi espíritu. Está resuelto que moriré; ¡pero quiero morir gloriosamente, desechando todo sentimiento cobarde! Considera conmigo, madre, cuánta razón tengo. Ahora me mira toda la Hélade, y de mí es de quien depende la navegación de las naves y el asolamiento de los frigios (...). Me has parido para todos los helenos y no para ti sola. ¡Ya lo ves! Tantos hombres portadores de escudos, tantos remeros, osarán luchar gloriosamente contra los enemigos a causa de la patria ofendida y morir por la Hélade, ¡y yo sola voy a impedir todo eso! *(Ifigenia en Áulide*, 1374-1390.)

El texto es mucho más extenso de lo que hemos citado aquí. Multiplica los argumentos y está animado por un fervor panhelénico que

representa, sin duda, una gran novedad política, y que por este motivo se hizo célebre en la antigüedad [19]. De todas formas, la innovación de Eurípides y el énfasis con el cual está orquestada suscitan temas vivos y renuevan por entero el sentido del mito, como si se lo hubiera creado de nuevo. Sin el nuevo tema, el mito ilustraba, en Esquilo, la marcha de la justicia divina: con él, en Eurípides, ilustra el resorte propio del individuo cuando el desgaste de la vida todavía no lo ha corrompido. En los dos casos, se trata del hombre; pero en el primero es el hombre contra los dioses; en el segundo es el hombre solo, inmerso en un remolino de pasiones colectivas. Todo ello gracias a una innovación en el mito.

Ahora bien, Eurípides introduce más elementos, no siendo el cambio brusco de Ifigenia el único tema que haya inventado. Todo el comienzo de la obra está hecho de disputas y de dudas que rodean la decisión de Agamenón. El oráculo exige el sacrificio, y el ejército también. Agamenón acepta y se retracta. Cuando Menelao quiere obligarle a inmolar a su hija, Agamenón no quiere hacerlo; cuando, en cambio, parece ser demasiado tarde y Agamenón llora, Menelao le dice que renuncie, pero él mismo considera que no puede renunciar. Es evidente que tan largo debate lleno de sorpresas no tenía lugar en el mito, pero permite valorar el sentido del drama. En primer lugar, ilustra por todas sus caras, y contradictoriamente, el debate que enfrenta, en Agamenón, al padre y al rey. Después ilustra, con brillantez, las servidumbres de la ambición y el poder. Las acusaciones que Menelao dirige a su hermano no se prestan a equívoco:

> ¡Acuérdate de cuando deseabas mandar en los Danaidas al partir para Ilios, sin desearlo en apariencia, pero con toda tu voluntad! ¡Cuán humilde eras, dando la mano a cada uno, abriendo tus puertas a todos, haciendo igual acogida a todos, quisiesen o no, y tratando así de comprar el poder! Luego, en posesión del poderío, cambiando de carácter, no has vuelto a ser el amigo de tus antiguos amigos... (*Ibid.*, 337-343.)

[19] Algunos supusieron una ironía oculta por parte del poeta; una sola cosa es segura: la doctrina está pensada y analizada con más rigor que en ningún otro texto.

Hasta el lector menos avisado señalaría: «He aquí una imagen que nada tiene de micénico ni de homérico; estamos en pleno siglo V ateniense, cuando los ciudadanos, tan orgullosos de su democracia, comienzan a comprender también sus defectos.» Los eruditos dedicados a buscar los rastros de la actualidad en el texto se preguntan: «¿Y si fuera Alcibíades...?» Pero también nos lleva a pensar: «¿Y si fuera en Francia, o en otro lugar, en las últimas elecciones, o bien en las próximas?...»[20].

Y el análisis prosigue a lo largo de toda la obra, ya que, elegido por los sufragios del ejército (otra invención de Eurípides), Agamenón teme a éste. Tiene miedo. Le obedece. Todo el mundo se lo reprocha, pero ¿qué puede hacer? El destino, que en Esquilo emanaba de la justicia divina, ha tomado la forma de un pueblo exigente y cruel, del que el hombre político no osa ya sustraerse. Es necesaria una joven hija como Ifigenia para despreciar su vida: los Ulises, los Agamenón, los Menelao, viven en la servidumbre que va ligada al poder.

Agamenón era, según la tradición, un rey a menudo inconstante: al hacer de él un hombre político caído en la trampa de las pasiones públicas, y al ilustrar este rasgo a través de algunos detalles de su invención, Eurípides, de nuevo, convierte una historia extrañamente arcaica en un esquema universal para un análisis del hombre. Y como pertenece al siglo V ateniense, se trata, una vez más, del hombre en tanto que ser ligado a los problemas que plantea la política.

Lo que ha sobrevivido, lo que ha conmovido a generaciones de lectores o de espectadores, lo que ha inspirado, en todos los países, tragedias, óperas o películas, es eso: no «los mitos griegos» o «la mitología griega», sino los mitos que eligieron, depuraron y transformaron los autores del siglo V. Crearon ese lenguaje a través de mil intervenciones, deliberadas o inconscientes. Nos hallamos ante una de las más bellas ilustraciones de esa aspiración a lo universal, de la que los capítulos precedentes proporcionaron muy variadas pruebas.

---

[20] Podemos señalar de paso que el propio Eurípides extrae el alcance universal de su análisis. Así, en la única tirada de Menelao de la que citamos un extracto podemos leer: «No conviene que un hombre justo...» (346-348); «Así ocurre a muchos. Hacen cuanto pueden para conseguir el poder y después caen vergonzosamente...» (366-369).

Vimos con anterioridad una cita de Marguerite Yourcenar en la que enunciaba la idea en términos abstractos: podemos, al final de este estudio, ofrecer otra, que tiene la ventaja de ser concreta y de remitir, esta vez directamente, a la tragedia, y que muestra que su lenguaje se ha conservado como la expresión privilegiada de muchas y grandes situaciones humanas: «Una generación asiste al saqueo de Roma, otra al sitio de París o al de Stalingrado, otra al pillaje del Palacio de Verano: la caída de Troya unifica en una sola imagen toda esta serie de instantáneas trágicas, foco central de un incendio que hace estragos en la historia; y el lamento de todas las madres ancianas, cuyos gritos no tuvo tiempo de escuchar la crónica, encuentra voz en la boca desdentada de Hécuba.[21]»

*

La utilización del mito en la tragedia confirma por consiguiente, de modo sorprendente, las ideas que había impuesto el estudio de las obras de prosa y de razonamiento.

Este acuerdo no es indiferente. Lo es tanto menos cuanto que permite evitar un malentendido grave relativo a la cultura de Atenas.

Puesto que representa un esfuerzo de lucidez, de análisis, de puesta en forma racional, y dado que este esfuerzo fue amparado y favorecido por la enseñanza positivista de los sofistas, y también porque creó tratados y debates, alegatos y contra-alegatos, se tiende en ocasiones a ver el conjunto del siglo V ateniense (e incluso el conjunto de la cultura griega) como un mundo racionalista, en el sentido moderno del término, y casi demasiado intelectual. Incluso esa afición por lo intemporal, tal como se la ha descrito aquí, puede sugerir una propensión excesiva a la reflexión teórica.

Ahora bien, el uso que la tragedia hace del mito viene a corregir esta impresión.

En primer lugar —y la última cita de Marguerite Yourcenar lo recuerda—, ese lenguaje del mito es un lenguaje concreto. Las ideas dominan la elección de los episodios y las reacciones de los personajes; pero esos episodios son acciones, y esos personajes, seres a los que vemos vivir: la teoría se traduce en imágenes de vida.

---

[21] *Peregrina y extranjera*, pág. 36.

Por otra parte, aunque la reflexión —incluso la de los trágicos— se quiera ante todo lúcida y aspire a comprender al hombre, el lenguaje de los mitos sabe tener en cuenta lo irracional. Los autores lo estudian y los personajes luchan contra él. Es evidente que los trágicos aligeraron el caudal desconcertante de los relatos legendarios, pero conservaron esos repentinos y bruscos virajes de las fortunas humanas, conservaron las pasiones y las violencias, al hombre zarandeado en todos los sentidos, perdido, condenado al horror. Su lucidez no tiene nunca, entonces, la frialdad del pensador que cree saberlo todo. Y a través de ellos, la luz de la razón adquiere tanto más valor en la medida en que ilumina huecos y abismos, cuya existencia delimita sin ignorarlos nunca.

Por último, hemos recordado [22] que el mito situaba al hombre siempre en contacto con los dioses y en una perspectiva que, sin cesar, desviaba la atención hacia ellos. Este aspecto se desarrolló con formas diferentes en la obra de los tres trágicos. Sin duda, la fe no es la misma al final del siglo. Sin embargo, una de las últimas obras de Eurípides resulta ser precisamente *Las bacantes*, cuyo héroe es Dionisos, que reinaba sobre el teatro. Ello nos recuerda que el interés apasionado por el hombre no excluía conocerlo también en su relación con los dioses y con lo sagrado: el humanismo ateniense extrae de esta alianza —que nos es revelada por el teatro y sus mitos— una fuerza y una plenitud únicas.

[22] Cf. aquí, pág. 165.

Capítulo 7

La tragedia griega, un género aparte

El mito, incluso revisado y repensado, no lo es todo en la tragedia griega. Lejos de eso, sólo representa, en el teatro de entonces, lo que debía sobrevivir y perpetuarse en otras literaturas. Por el contrario, la propia forma de la tragedia no sobrevivió.

Se siguieron escribiendo «tragedias» en otros países; se conservó en ellas el nombre griego, y también, en gran manera, el espíritu del teatro antiguo, en la medida en que se trataba siempre de grandes desgracias acaecidas a seres excepcionales y en las que figuraba ese aspecto de la condición humana que se siguió llamando «lo trágico». Pero estas obras no retomaron nunca más los medios de expresión de la tragedia griega ni, en particular, su extraña estructura, en la que se combinaban en una totalidad dos elementos heterogéneos: el coro y los personajes.

Después de todo, ¿es esto como para sorprenderse? También de Tucídides se conservó la ambición de una historia política, que fuera a la vez objetiva y profunda, pero se abandonó para siempre la forma de la historia que él fundó y en la que se combinaban en una totalidad esos dos elementos tan diferentes del relato y los discursos. Sin embargo, la sabia asociación que los acerca proporciona lo más valioso del análisis del historiador; y permite, gracias a la generalidad de los debates trazados en los discursos, imprimir al conjunto de la exposición un alcance más universal. Esa combinación era esencial, pero asistimos pronto al abandono definitivo del procedimiento. En lo que respecta a la tragedia, también la combinación que acerca coro y personajes contribuye, en gran medida, a extraer el sentido de la obra y a darle valor universal. Sin embargo, esto no impidió el abandono definitivo de esta estructura.

No obstante, al parecer constituye la marca propia del género, a pesar de que la importancia relativa de los dos elementos evolucionó a lo largo del siglo V.

En un principio, predominaba el coro. Cuando alguien quería decir que deseaba ser representado, decía que «pedía un coro». En Esquilo, las partes cantadas [1] constituyen todavía lo principal, y el coro sigue estando estrechamente asociado a la acción; después, la importancia de las partes cantadas disminuye; al final del siglo, cada vez están menos ligadas a la acción, y, ya en el siglo IV, se convierten en intermedios más o menos intercambiables.

Sin embargo, a nadie se le habría ocurrido pensar en una tragedia sin coro. La tragedia nace cuando se suman personajes al coro; y muere cuando este último se apaga.

Ahora bien, *a priori* parecería que surgen aquí dos elementos inconexos y difícilmente conciliables. Al leer a los poetas, y al leerlos traducidos, corremos el riesgo de no calcular la distancia que existía entre ambos. Por ello hay que recordar que el coro y los personajes se situaban en terrenos bien distintos.

No intervenían en el mismo lugar. Los personajes actuaban en el escenario y el coro ocupaba una especie de explanada circular, con un altar de Dionisos en el centro, llamada *orchestra*. Algunos peldaños los comunicaban y el contacto era posible, pero nunca uno de estos grupos acudía al espacio del otro.

Ni siquiera hablaban del todo la misma lengua. Sin duda el coro podía, a través de la voz del corifeo, expresarse en versos yámbicos y dialogar de este modo con los personajes. No obstante, su papel propio y su función principal eran el canto. En él se expresaba, en lengua lírica, con numerosas formas dorias imposibles en el diálogo. Ni siquiera empleaban el mismo verso: los personajes dialogaban en trímetros yámbicos, mientras que los coros cantaban en versos líricos. Además, sus cantos eran estróficos, formados por conjuntos que se respondían a veces de modo generoso y sutil; algunos de estos conjuntos líricos podían ser extensos y complejos. El ejemplo más bello en las tragedias que se conservan es la *parodos*, o canto de entrada del coro, en *Agame-*

[1] La expresión «partes cantadas» es impropia. Cuando el coro desempeñó un papel menos importante, los solos de los actores y los dúos líricos se multiplicaron. Hemos utilizado aquí la expresión a modo de resumen para designar los cantos tradicionales de los coros: *parodos* o canto de entrada, *stasima* o cantos que siguen a cada uno de los episodios, y *exodos* o canto de salida.

nón, de Esquilo: incluía primero unos sesenta versos anapésticos (el ritmo de la marcha), luego una tríada (estrofa, antistrofa, epodo), y después cinco grupos estróficos formados cada uno por una estrofa y una antistrofa. Es verdad que se trata de un caso límite, pero permite calcular hasta qué punto esos cantos del coro podían diferir de lo que esperamos hoy día del teatro.

Además, esos coros, por definición, no podían inmiscuirse en la acción. Por consiguiente, la elección de aquellos que los componían recaía normalmente en personas que, en efecto, no tenían por qué inmiscuirse: ancianos incapaces ya para el vigor militar (como en *Los persas* o en *Agamenón*), sirvientas, esclavos extranjeros, madres desconsoladas, mujeres aterrorizadas, cautivas... Ello explica el número de títulos de tragedias en femenino plural: *Las suplicantes*, *Las traquinias*, *Las troyanas*, *Las fenicias*...

Ahora bien, incluso después de que el coro perdiera su importancia, la alternancia entre estos dos elementos, *a priori* tan inconexos, determinó siempre la estructura de la tragedia. La acción no se dividía en actos, cortados por pausas, sino en episodios, escindidos por cantos del coro... Además, jamás ocurre nada en el escenario sin que el coro, o el corifeo en su nombre, intervenga para dar, aunque sea brevemente, su opinión sobre la situación y sus últimos desarrollos. Esto es tan cierto que cuando la tragedia adoptó los clásicos debates retóricos, puestos de moda por los sofistas, se impuso como regla prestar al corifeo dos versos de valoración después de cada tirada.

El resultado es una especie de perpetuo contrapunto entre la acción ejecutada en escena, que enfrentaba a individuos, y las reacciones colectivas de personas que no podían participar. Por ello, en el principio mismo de una estructura semejante queda fijada una distancia respecto a la acción, en el sentido estricto del término; aportándose una ampliación a todo lo que representa o sugiere. La acción de unos es vista por los ojos de testigos exteriores. La mirada se extiende. El sentido se enriquece.

Al menos, de hecho, así fue como los trágicos griegos utilizaron esa alternancia y usaron cada uno de los dos elementos de los que disponían, o cada una de esas dos voces: en ambos casos, captaron el medio de extraer mejor un sentido de gran alcance; fueron por esa vía y llegaron lo más lejos que se podía llegar.

1. El coro y el sentido de la tragedia

Cuando el espectador sigue la acción, pendiente de los destinos particulares que le son propuestos en escena, los cantos del coro, en todo momento, le invitan a mirar más arriba y más lejos.

En primer lugar, sencillamente amplían el alcance del drama, que se desarrolla en los episodios, a dos o tres personajes. Pasamos de uno a varios y es como si cada uno de los gestos de un personaje proyectara una sombra inmensa, como si cada uno de los sonidos de su voz fuera retomado por una gran masa orquestal. Desde el punto de vista de lo patético, la ventaja es considerable, ya que esos coros, formados por gentes que no pueden actuar, se encuentran, por su propia impotencia, inmersos en una angustia sin final. Los ejemplos más famosos son los coros de mujeres en *Los siete contra Tebas* o *Las suplicantes*, de Esquilo, tan descompuestas que sólo pueden clamar su miedo y ver a un padre o a un rey pidiéndoles moderación. El temor a ser conducidas como cautivas y a verse prendidas por sus raptores las lleva a lanzar gritos o rezos apasionados, lo que realza evidentemente la propia trama de la acción. Incluso los hombres, en plena guerra, pueden verse atrapados por el mismo sentimiento de dependencia atormentada, como los marinos en *Áyax*, de Sófocles, cuyo canto de entrada dice cuán ligado está su destino al suyo.

Gracias a esa amplificación, la acción se vuelve más patética. Estos cantos señalan también mayores responsabilidades en los protagonistas, al recordar que esos reyes de la leyenda empeñaban el destino de pueblos y ciudades. Ponen de relieve el precio de sus hazañas y el peso de sus errores.

Y sobre todo, en tanto que no cedían a la angustia del momento, los coros podían ofrecer, en torno al tema evocado en escena, prolongaciones que le daban su verdadero sentido.

En primer lugar, son sencillamente prolongaciones en el tiempo. *Agamenón* comienza cuando el rey llega de la guerra de Troya y va a ser asesinado, el mismo día de su retorno, por Egisto y Clitemnestra. Ahora bien, el primer canto se remonta al recuerdo de la partida de la expedición, diez años antes. Son sus primeras palabras: «Diez años desde que...» (40); y evoca de inmediato el sacrificio de Ifige-

nia, que permitió esa partida. El segundo canto se remonta incluso más allá, hasta el rapto de Helena por Paris (400 y sigs.); y engarza este acontecimiento con todos los males que lo siguieron. El tercer canto vuelve de nuevo a Helena (681-781). El cuarto es un canto de premonición y angustia. Le corresponde a uno de los personajes, Casandra, remontarse aún más lejos, entre exclamaciones entrecortadas con las que se mezclan el corifeo y, más tarde, el coro: se remonta al festín de Tiestes, primer crimen que pesa sobre la familia de los Atridas. Poco a poco, toda la leyenda viene a recaer sobre el retorno de Agamenón: sus propias culpas y las de los ancestros, pero también las de Helena y Paris; todo ello forma una larga cadena de crímenes y de actos culpables. Incluso si el coro no extrajera advertencia ni lección, esta inmersión en el pasado produciría, por sí sola, un extraordinario efecto de ampliación; amplificaría, por sí sola, la acción llevada a cabo en escena, e invitaría a reflexionar sobre su sentido.

De hecho, es lo que ocurre en el otro extremo de la historia de la tragedia. También los coros de *Ifigenia en Áulide* evocan leyendas ligadas a la guerra de Troya, pero esta vez no, o no directamente [2], para buscar una filosofía, cualquiera que ésta sea. El coro está formado, de hecho, por extranjeras, llegadas a Áulide para ver zarpar a la flota. Se diría que sus cantos se complacen en hacer desfilar las imágenes más brillantes del mito. Su canto de entrada es una lista resplandeciente de todos los héroes dispuestos a partir contra Troya. El primer *stasima* se remonta, como en *Agamenón*, al juicio de Paris y al rapto de Helena [3]. Más adelante, cuando Aquiles desempeñe un papel en la acción, el coro se remontará a las bodas de Tetis y de Peleo y al nacimiento de Aquiles. Incluso el futuro se mezcla, ya que uno de los

[2] Véase, aquí, págs. 200-201.

[3] En un poeta atento al sentido de la justicia, la imagen de Paris es siniestra: «Cual Paris, que penetró en el palacio atrida, y deshonró su mesa hospitalaria a una esposa raptando», dice el coro de *Agamenón* (400-401); y el de *Ifigenia en Áulide*, lleno de fervor por todos esos héroes, evoca al pastor Paris entonando en su caramillo melodías bárbaras, y dice: «Y con tus ojos inspiraste amor a Helena, poseído tú mismo de deseo» (583-585). Sin embargo, véase las observaciones efectuadas en las notas 4 y 5.

cantos está dedicado a la futura ruina de Troya[4], acabando el canto relativo a Aquiles con el sacrificio inminente de Ifigenia. Sin que haya, como en *Agamenón*, un análisis ordenado y una búsqueda ansiosa de las causas, encontramos la misma ampliación en el tiempo. En cierto sentido, logra resituar el heroísmo de Ifigenia en un extraordinario catálogo de héroes así como, sin duda, realzar la importancia de aquella expedición, cuyo precio fue su vida. Pero al mismo tiempo, a través del patriotismo entusiasta de aquellas mujeres, entrevemos los males de la guerra inminente, los sufrimientos troyanos, la muerte de una joven... La lección moral o metafísica tal vez se borrase, pero el principio de las sombras y las luces llegadas de muy lejos permanece. Y este principio acrecienta, también aquí, la dimensión de la acción en curso.

Por último, también era posible que estos coros ofrecieran otra ampliación de ese hecho. Por sí mismos, podían aportar una experiencia más; a la desgracia de una cautiva principesca respondían las desgracias o los temores de todo un grupo de otras cautivas. Además, éstas podían, llegado el caso, evocar otros males, que generalizaban aún mejor los de los personajes. Tenemos buen ejemplo de ello en *Hécuba*, de Eurípides. La acción combina dos de las desgracias que padece la vieja reina de Troya, hecha esclava: el sacrificio de una hija y el asesinato de un hijo. Pero —primera superación— el coro está formado por otras mujeres esclavizadas, como Hécuba, y sus dolores o temores personales hacen eco a las desgracias de su reina y orientan por ello la atención, de modo más general, sobre las desgracias de la guerra propiamente dicha. Al hablar de ellas mismas y por ellas mismas, esas mujeres anónimas expresan, de manera indirecta, una pena que vale para todas y para siempre. Es el caso, por ejemplo, del canto que comienza en el verso 444:

> Viento, viento marino que llevas por el mar henchido a las naves rápidas que surcan las olas, ¿a dónde me empujarás, desdichada de mí? ¿A qué morada iré para ser allí esclava? (El coro enumera ahora, en veintisiete versos, las ciudades posibles, los amos eventuales y conclu-

[4] Incluye también una alusión de unos pocos versos al nacimiento mítico de Helena.

> ye:) ¡Ay, ay de mí y de mis hijos! ¡Ay de mis abuelos, yacentes en la tierra de la patria caída entre humo negro, presa de la lanza de los argianos! ¡Y heme aquí de esclava en tierra extranjera, tras dejar el Asia conquistada por Europa, y de cambiar el Hades sólo por el lecho de un amo!

Todas las mujeres de Troya hablan por boca del coro. Pero, además, recuerdan incluso a las víctimas del otro bando, a todas las mujeres de luto, tanto en Grecia como en Troya. Este tema surge en el canto siguiente, en el que, tras evocar las graves consecuencias de la guerra que derivara del juicio de Paris, el coro añade:

> Pero una joven lacedemonia, derramando abundantes lágrimas, gime también en sus moradas a orillas del Eurotas de amena corriente, y una madre, cuyos hijos han muerto, se lleva la mano a su cabeza blanca y se desgarra las mejillas con sus uñas ensangrentadas. (650-656.)

Hemos pasado de Hécuba a las mujeres de Troya, y, después, a todas las mujeres que sufren la guerra. Poco a poco, cual ondas concéntricas en un agua que se ha agitado, un sentido humano más amplio se inscribe y se impone, bien legible, en torno al drama de los personajes.

Estos últimos rasgos suponen ya, por parte del coro, un principio de profundización. Y, de hecho, éste es sin duda el principal papel que desempeña el coro en esa búsqueda de un sentido lo más amplio posible. En cada momento de la acción interviene su comentario señalando el problema que, en su opinión, se debate ante él. En cada uno de los tres trágicos, lo hace de manera diferente, pero lo hace siempre.

Agamenón, de Esquilo, ofrece el ejemplo más perfecto de este tipo de profundización. Lo que acabamos de decir sobre el recuerdo del pasado es sugerido, ya que por qué volver así sobre el pasado si no para plantear indefinidamente una pregunta por la cual la desgracia aspira a adquirir sentido: «¿Por qué?» Sin embargo, merece la pena observar cuán sistemática es esa profundización, y cómo se

establece en la obra el contrapunto que lleva sin cesar al espectador del acontecimiento en sí hacia su significado para el hombre en general.

La primera de estas miradas hacia atrás se remonta a la partida de la expedición, pero no se trata en absoluto de un relato, ya que el coro se orienta de inmediato hacia la voluntad divina. Desde la introducción del canto se la reconoce en acción. Todo comienza con una metáfora; la de los jefes que gritan como buitres a quienes les han arrebatado sus pequeños; después, más allá del presagio de las aves, todavía más arriba, aparecen los dioses y su justicia:

> Pero un dios, en la altura —¿un Apolo, quizá, un Pan, o un Zeus acaso?—, al escuchar los gritos de esas aves avecindadas en su reino, contra el culpable envía unas Erinias[5]. (55-59.)

Después, el canto se precipita. Presenta, en primer lugar, una tirada relativa al presagio: interpreta lo divino como anunciador de la victoria, aunque una victoria cargada de riesgos. En seguida, el coro pasa del presagio a una oración a Zeus; Zeus, cuya ley consiste, para los mortales, en llegar «por el dolor a la sabiduría». La victoria, para el rey, conducirá al sufrimiento.

Tememos pues por Agamenón, no porque conozcamos la infidelidad o el rencor de Clitemnestra, sino porque conocemos la ley de Zeus y el peso de las culpas pasadas. A causa del coro, no se puede vivir el retorno del rey desde otra perspectiva; y todo ocurre como si un dedo índice imperativo designara las fuerzas que actúan en el destino de los hombres y desde el principio impulsara las miradas hacia lo alto, irresistiblemente.

Cada uno de los acontecimientos del drama experimenta la misma trasposición.

La noticia de la toma de Troya introduce un gran canto que comienza con estas palabras: «"De Zeus el golpe es", puede afirmar-

[5] Se trata, según el contexto inmediato, de la venganza divina contra Paris; pero las fórmulas amenazantes y ambiguas serán válidas luego para Agamenón y los suyos. El presagio que se les envía estará formado por dos águilas que se comen una liebre preñada: véase el análisis que sigue.

se...[6]» (367). El coro trata de saber cuáles son las culpas que Zeus condena; describe el extravío del error y aplica su pensamiento, en primer término a la culpa de Paris, y luego a la monstruosidad de la guerra.

> Pesado fardo, una nación airada; la maldición de un pueblo aplica, finalmente, su venganza. Yo, en mis ansias, espero una noticia oculta entre tinieblas. Los dioses siempre acechan a los que han provocado tantas muertes.

¡Extraña manera de acoger una victoria! Pero magnífica manera de dirigir la atención hacia las grandes leyes de los destinos humanos...

Y continúa, porque en el canto siguiente el coro vuelve a los males causados por Helena, esa «Erinia, en la forma de lamentable esposa», y trata apasionadamente de comprender la justicia divina: ¿combate una prosperidad que la ofende o combate la impiedad? La regla que busca a tientas es una regla universal, donde tenemos, juntas, «las cabañas negras de humo» y «la estancia adornada con oro». Y con esta mención de la justicia temible, aparece al fin el rey.

El rey es recibido en palacio. Entra confiado. ¿Cómo podría el coro compartir esa confianza? ¿Cómo tener esperanza? No es capaz: «Pero la negra sangre en la tierra vertida por un asesinato, ¿quién con salmodias recoger consigue?» (1019). La angustia es particular, referida a un momento preciso y decisivo, pero el pensamiento que la alimenta es general: concierne a la humanidad. Y este es el último gran canto del coro; sólo se lo oirá en un gran diálogo con Clitemnestra, en el que canta mientras ella habla[7].

Todos estos cantos son grandiosos y nos gustaría citarlos en su totalidad, pero sobre todo deberíamos hacerlo porque cada estrofa y

---

[6] En griego, también el propio nombre de Zeus es la palabra que encabeza la primera estrofa.

[7] Podemos imaginar que el coro se halla en la imposibilidad de comentar la justicia divina una vez que está en presencia de la esposa criminal: la voluntad de Zeus no resta nada a la culpa humana. El coro, de hecho, lo dice asociando los dos errores de Helena y de Clitemnestra: «¡Oh genio que te abates sobre esta familia, contra las dos tantálidas, que a través de las hembras un valor tú fomentas que se iguala a su talante y eso el corazón me rompe!» (1468-1470).

cada verso confirmarían la demostración: el coro designa a Zeus sin cesar; se interroga sobre la justicia sin cesar; nos obliga, sin cesar, a seguir, a través de las etapas de un asesinato muy preciso y excepcional, la búsqueda de una doctrina que pueda dar sentido a las desgracias humanas.

No encontramos ningún otro ejemplo en el que este uso del coro sea llevado a cabo con tanta evidencia, aunque, de forma menos directa y menos explícita, hallamos el mismo empleo en los tres trágicos y en casi todas las obras.

En Sófocles, el ejemplo de *Antígona* es muy interesante en la medida en que el coro no siempre parece captar, ni traducir, el verdadero sentido de la tragedia. Tras el acto en el que Antígona entierra a su hermano, el coro canta los errores del hombre, como si este acto fuera uno de ellos; y sólo poco a poco el verdadero error —el de Creonte— logra ir abriéndose paso. Pero ello no impide que, siempre, el canto oriente su atención hacia lo más general, y lo más profundamente humano, del episodio que se acaba de escuchar.

Tras el episodio en el que conocemos lo que ha hecho Antígona, desafiando el decreto de Creonte, el coro canta la audacia no de quien ha enterrado a Polinices, sino... ¡del hombre! Comienza por el talento del hombre, y el sujeto de todo el canto, el «él» del que se trata, sigue siendo de un extremo al otro el hombre:

> Hay muchas cosas maravillosas, pero ninguna tan maravillosa como el hombre. Él avanza más allá del mar espumante con ayuda del tormentoso vendaval, atravesándolo por medio de las olas que braman a su alrededor. A la tierra, la más alta de los dioses, incorruptible, incansable, la agota año tras año con las vueltas del arado que mueven los caballos (...).
>
> Con su sabiduría para idear artes, más allá de lo que se pudiera esperar, avanza unas veces hacia el mal, otras hacia el bien. Cuando cumple las leyes de la ciudad... (333 y sigs.; 364 y sigs.)

La profundización puede tener una doble aplicación respecto al drama. En cualquier caso, en sí misma es de una generalidad innegable que acaba impeliendo al pensamiento hacia una reflexión sobre el bien y el mal.

El siguiente episodio está dedicado al enfrentamiento entre Antí-

gona, que acaba de ser sorprendida *in fraganti*, y Creonte, que la condena. El coro no canta entonces las desgracias de Antígona, sino la larga serie de desgracias de su estirpe. Incluso toda la primera estrofa evoca los males de los hombres en general, cuando un dios los hiere; después, tras una antistrofa dedicada a la estirpe de Edipo, aparece de nuevo el hombre: «¿Qué arrogancia de los hombres podría contener tu poder, oh Zeus?» El entierro de Polinices y la cercana muerte de Antígona se proyectan en una realidad más amplia: las desgracias de una estirpe, las desgracias de los hombres.

El episodio que sigue introduce la defensa de Hemón, que querría hacer entrar en razón a su padre y obtener de él la vida de aquella con la que debía casarse. ¿Estaría movido por el amor? Al punto, el coro inicia un canto sobre el amor, pero no sobre el amor de Hemón sino sobre el amor que guía a los hombres y a todos los seres vivos, el amor como divinidad invencible e irresistible:

> Amor invencible en la batalla, amor que sobre tus siervos te abates y te refugias en las tiernas mejillas de una muchacha. Sobre el mar vas y vienes y llegas a las guaridas de los animales del campo. De ti ningún dios puede escapar ni ningún hombre en su corta vida... (781 y sigs.)

El canto es breve y su aplicación, aquí también, ambigua (Hemón no está guiado sólo por el amor, y menos aún por un amor ciego), pero el repentino impulso hacia la generalidad es, una vez más, evidente.

Al final, cuando Antígona es conducida a la muerte y dice adiós a la vida, el coro se pone a cantar no sobre ella ni sobre su muerte, sino sobre otros muertos comparables. La primera estrofa comienza con las palabras: «También tuvo Dánae que soportar el abandonar la luz del sol...»; la antistrofa comienza con: «También fue sometido al yugo el irascible hijo de Driante»; luego aparecen otras dos víctimas. Sin embargo, en este canto no hay ninguna generalidad. Sencillamente, las estrofas rodean la muerte de Antígona de una serie de muertes igual de crueles y lamentables. Así, la urgencia del drama individual se difumina en una piedad más amplia, y la generalidad es sugerida mediante la simple yuxtaposición.

Por el contrario, el último canto no es de profundización. Se sitúa en la peripecia, cuando Creonte, quizá demasiado tarde, se replantea

su decisión; y tenemos una oración febril a Dionisos, oración que orienta el pensamiento, en ese momento decisivo, hacia los dioses de los que todo depende. El efecto es, pues, comparable.

Lo vemos: en *Antígona*, la generalización que ofrece el coro es menos afirmativa que en Esquilo, sin ser menos clara. Y, por dos veces, se obtiene de modo indirecto; el procedimiento será frecuente en Eurípides.

En Eurípides hay de todo. En ocasiones, se limita a una ampliación a través de la simpatía y la dependencia[8]. Hay también algunos cantos de profundización, que tratan sobre el hombre en general o bien sobre un sentimiento ilustrado por la acción representada[9]. Pero el procedimiento más personal es su manera de sugerir la generalidad por medio de casos individuales muy concretos: el coro ofrece, como en una serie de espejos, imágenes múltiples de la situación de los personajes. Cada miembro del coro, en este caso, dice «yo» y evoca un destino individual, aunque esos destinos sean, de hecho, comunes. Entre otros, en las diversas obras relativas a la guerra de Troya, un coro compuesto de cautivas y en el que cada una habla en apariencia sólo de sí misma, denuncia indirectamente una desgracia colectiva. Ya sea en *Andrómaca*, en *Hécuba* o en *Las troyanas*, el procedimiento es idéntico. Es sutil y eficaz.

Hemos citado con anterioridad[10] el canto del coro en el que cada una de las cautivas se pregunta de quién será esclava: estas singulares adiciones sugieren lo colectivo. Podríamos multiplicar los ejemplos del procedimiento. En *Hécuba* hay un ejemplo diáfano de ello, ya que se trata de un relato, y de un relato intimista: comienza en el secreto de las habitaciones y vale para una ciudad entera o para todas las ciudades en guerra:

---

[8] Del mismo modo que los marineros de Áyax, en Sófocles, dependen en todo de él, el coro de *Los heráclidas* no hace más que oponer su impotente vejez a la gloria del héroe y suspirar tras su vuelta o su salvación.

[9] Como ejemplo del primer caso, podemos citar *Hipólito*, 1102 y sigs., con la pregunta del epodo: «¿Por qué?»; como ejemplo del segundo caso, *Andrómaca*, 465 y sigs.: «Jamás aprobaré los lechos nupciales dobles de los mortales...»

[10] Cf., aquí, págs. 194-195.

> ¡He perecido en medio de la noche, cuando, después de la comida, el dulce sueño extiéndese sobre los ojos; cuando el esposo, dando fin a los cantos, a los sacrificios y a las danzas, se había acostado en su lecho, dejando la pica colgada, y sin ver a la multitud que salía de las naves para invadir a Troya Ilíada!
>
> Y yo oprimía con bandeletas los bucles de mis cabellos y miraba el resplandor profundo de los espejos de oro, en el momento de echarme en mi lecho. Y he aquí que se produjo en la ciudad un ruido y repercutió en Troya este grito: «¡Oh hijos de los helenos! ¿Cuándo regresaréis a vuestras moradas, después de derribar la ciudadela de Ilios?»
>
> Dejando mi dulce lecho, y vestida con un sencillo peplo como una joven dórica, en vano, ¡desdichada de mí!, me prosterné ante la venerable Artemisa. Y cuando hubo muerto mi esposo, me vi arrastrada, mirando en lontananza el mar salado...

Este relato individual, cantado al unísono, se convierte, de hecho, en un testimonio sobre la guerra en general, igualmente claro y más emotivo que las largas tiradas pronunciadas, sobre este tema, por los personajes [11].

Ocurre exactamente lo mismo con la evocación mitológica. Todos estos cantos que se remontan al juicio de Paris en el Ida, a pesar de que se complacen en los detalles, son siempre una forma de reducir la fuente de todos los males a la guerra, nacida de ese juicio fatal. El tema puede no expresar de modo directo el horror de la guerra, aunque a veces lo hace [12], pero, en todo caso, recuerda con fuerza al espectador lo que fue la causa de todo. Esa causa de todo, para Esquilo, era la justicia de Zeus; para Eurípides, es el encadenamiento desgraciado de las locuras que llevan a las guerras. Discretamente, subrepticiamente, la

[11] El procedimiento se anunciaba en *Los siete contra Tebas*, de Esquilo, donde el pavor de las mujeres era una forma de expresar los horrores de la guerra; a veces, ellas también decían «yo», pero los sentimientos y las circunstancias no tenían ese carácter individualizado y casi egocéntrico que hace más sutil la generalización.

[12] Así en el coro de *Andrómaca*, 274 y sigs.: «Es verdad que causó grandes calamidades el hijo de Maya y de Zeus, cuando llegó a los bosques Ideos...» Y luego: «¡Pluguiera a los dioses que la que en otro tiempo parió a Paris lanzase esta calamidad por encima de su cabeza...!»

reflexión penetra en esos cantos, como quien no quiere la cosa, y se impone a los espectadores sin que éstos se den cuenta.

Tampoco hay que forzar las cosas: es verdad que el coro, en Eurípides, tiende a disociarse de la acción, y que, poco tiempo después de él, se disociará del todo; pero tampoco hay que ignorar la sutileza de los lazos que se tejen, en este autor, entre el canto y la acción: la profundización se convierte en sugerencia, pero no por ello desaparece. El arte de sugerir es un arte moderno.

La sutileza griega teje, además, otros lazos entre el diálogo y el canto, dejando de este modo presentir un sentido de la acción, incluso sin extraerlo con claridad.

He citado antes un caso, al parecer extrañamente sorprendente. Figura en *Agamenón* y se basa en el eco que se establece entre dos usos de una palabra rara. Se trata, de hecho, de una palabra que sólo se encuentra en griego en estos dos usos. Es *ptolíporthos*, devastador de ciudades. Cuando el coro se inquieta, antes de la llegada del héroe que retorna de Troya, sin precisar demasiado el porqué de su inquietud, tiembla al pensar en los riesgos que comporta el éxito y dice: «La dicha yo prefiero que no despierte envidia. No sea yo jamás un destructor de pueblos, ni, vencido a mi vez, tenga que ver mi vida sometida al arbitrio de terceros.» Ahora bien, cuando Agamenón llega a su vez, ese mismo coro le saluda con un respeto ferviente diciendo: «Mi rey, destructor de la ciudad de Troya, vástago de Atreo...[13]» No pretende, con estas palabras, culparle, ni anunciarle un porvenir desastroso; pero ese título, por sí solo, haciendo eco al uso anterior, recuerda la amenaza que pesa e imprime sentido a la acción («Los dioses siempre acechan a los que han provocado tantas muertes...»).

Sin mostrarse afectado ante palabras tan alarmantes, no es raro que el coro logre que el sentido se destaque a través de sus propios errores: creyendo que todo se arregla en el momento en que todo se viene abajo, o afirmando que Edipo es seguramente el hijo de un dios en el

[13] *Agamenón*, 472 y 783. La traducción se ha modificado ligeramente para transmitir mejor el eco, aunque la imagen se haga más discreta. El ejemplo fue citado en la revista *Corps Écrit* (núm. 10, pág. 163).

momento en que se va a conocer que es el hijo de aquel a quien ha matado. Los errores del coro denuncian de modo indirecto la fragilidad humana, incluso cuando él mismo, por una vez, deja precisamente de creer en ella.

Y además, merece la pena detenerse un momento en el estilo propio de esos cantos del coro, porque se trata de un estilo lírico, poético, lleno de imágenes. A menudo permite extraer un sentido empleando metáforas que le otorgan una realidad casi alucinante. La voluntad de Zeus, la venganza, la justicia, o incluso el crimen, no son en absoluto —en particular en Esquilo— nociones frías y abstractas, sino seres vivos que de pronto, en el canto, adquieren tanta presencia como los propios personajes. El sentido, entonces, adquiere vida.

Así, en Esquilo, el crimen se ve, se toca, desprende un olor; y permanece. «Pero la negra sangre en la tierra vertida por un asesinato, ¿quién con salmodias recoger consigue?»; «Por las gotas de sangre bebidas por la tierra nodriza, vengativo coágulo de sangre se forma que no vuelve ya a fluir»; «Para el que ha profanado un lecho virginal ya no hay remedio, y aunque muchos torrentes se juntaran en uno solo, en vano lavarían la sangre criminal.» Y entonces, «Entre malvados, una insolencia antigua suele parir nueva insolencia, un día u otro, cuando llega la hora fijada para el parto: espíritu sediento de venganza, invencible, impío, incombatible: la Audacia, la Ceguera fatal para las casas, espectro vivo de su propia madre». Y de pronto aparece la Erinia, viva también; los coros anuncian a «las lúgubres Erinias», esas divinidades que, en *Las euménides*, se harán tan reales que formarán a su vez el coro monstruoso que persigue a Orestes. Lo que es verdad del crimen y del castigo lo es también de la maldición y de los oráculos: todo vive. «Al final se ha cumplido, no desistió la maldición paterna (...) No admiten menoscabo los oráculos» [14]. De esta forma, la idea de una justicia en marcha ya no es una reflexión de intelectual o de moralista, sino una certidumbre palpable y temible, que el coro hace realidad.

Del mismo modo, Esquilo no hará decir a su coro que la guerra es cruel y sangrienta, pues la imagen surgirá, concreta y brutal:

[14] Las citas corresponden a *Agamenón*, 1019; *Las coéforas*, 66-67, 72; *Agamenón*, 764-767, 463, 749; *Los siete contra Tebas*, 840 y sigs.

> Ares, cambista de oro y de cadáveres, y que sostiene el fiel en la refriega, desde Ilión devuelve un puñado de polvo calcinado, amargo y triste a sus deudos, y rellena las urnas de ceniza en vez de devolver a unos guerreros. (*Agamenón*, 439-444.)

Esta trasposición visionaria hace más presente el sentido profundo del acontecimiento que el propio acontecimiento.

Hay que reconocer que pertenece sobre todo a Esquilo, aunque en los otros dos autores también se haga presente. El coro de Esquilo cantaba: «Ya llegó la Justicia»; el de Sófocles canta: «Se pondrá en camino la profética Justicia», o también: «Llegará provista no sólo de muchos pies sino también de muchos brazos la que se oculta en terribles emboscadas.» ¿Acaso no le hace decir: «Ha brillado en la altura nevada del Parnaso una voz», o bien evocar los oráculos surgidos del centro de la tierra que «siempre vuelan en torno» [15]? Y Eurípides, por su parte, ¿no muestra a sus bacantes llamando ferozmente a los «rápidos perros de la rabia» y rezando para que estalle la justicia: «¡Venga con la espada y hiera en medio de la garganta al impío, al malvado, al violador de las leyes, al hijo de Eción, nacido de la tierra!» [16]?

En todos ellos, la mayor lección se encarna en presencias tangibles. El coro otorga al sentido abstracto de la tragedia una forma tan concreta y tan conmovedora como el drama propiamente dicho, en el que opera la constante trasposición de la condición humana en drama [17].

II. Los personajes y la reflexión sobre el hombre

Todo ello constituiría ya un signo casi prodigioso de esa tendencia hacia lo universal, sello distintivo de Grecia. Y este signo bastaría para hacer del género trágico, tal como ella lo creó y practicó, una prueba decisiva a este respecto.

---

[15] Véase *Las coéforas*, 935; *Electra*, 476-477, 488-491; *Edipo rey*, 474, 481.

[16] *Las bacantes*, 977 y 991-996.

[17] Por consiguiente, podemos imaginar lo chocantes que son las representaciones modernas de las tragedias griegas, en las que se suprime, o se amputa gravemente, el coro .

Sin embargo, hay mucho más, y la tendencia se traduce también de otra forma. Es cierto que de ningún modo los autores hicieron recaer sólo en el coro la función generalizadora: ésta aparece asimismo en la propia acción, con forma diferente pero no menos sorprendente.

La generalización ofrecida por los coros pertenece al ámbito de la vieja sabiduría, de la moral, de la religión: la que ofrecen los personajes pertenece directamente al ámbito de esa afición por el debate que parece ser la característica de la Atenas del siglo V y de su democracia.

Porque esos personajes no sólo viven, sino que ¡discuten! En largas tiradas, en breves intercambios, en *agónes* organizados con todo el arte de la sofística, dan vueltas en todos los sentidos a ideas y situaciones.

A veces se trata de alegatos, en los que un personaje amenazado protesta, suplica y defiende su causa. Y a menudo dos de ellos se enfrentan a un tercero, del que depende la decisión: reconocemos ahí el modelo del tribunal y de los alegatos contradictorios, que sirvieron de ejemplo a todos...[18] Otras veces son debates de ideas, en los que tesis políticas, morales o filosóficas se oponen una a la otra, como podían hacerlo en la Asamblea. En los dos casos, la influencia de los sofistas desempeñó evidentemente importante papel.

Sin embargo, los autores trágicos no esperaron su aportación. Esquilo tiene ya alegatos y debates antes de que ningún sofista impartiera lecciones en Atenas. Es incluso el único que introdujo en una tragedia una escena real de un proceso, al final de *Las euménides*... Pero precisamente el caso es revelador, ya que la argumentación es todavía torpe y rara. Desde hace siglos, los eruditos ofrecen explicaciones de esas rarezas: ¿por qué el debate gira en torno al papel respectivo, en el nacimiento, del padre y de la madre (en este caso, Agamenón y Clitemnestra), en lugar de discutir sobre lo que es visiblemente el tema de la trilogía, a saber la relación existente entre justicia y venganza, o bien entre la justicia de los clanes y la de la ciudad? La respuesta es que Esquilo no había aprendido aún el arte del alegato y del análisis, que enseñaron un poco más tarde los sofistas. Además, en ningún otro

[18] Cf., aquí, págs. 114-117. Sobre la importancia del modelo judicial, véase nuestro artículo publicado en 1991 en *Anales* de la Academia de Turín, 125, 2, 31-40.

lugar practicó el debate en toda regla, con esas dos tiradas sensiblemente iguales, seguidas cada una de ellas por un breve comentario del coro y, después, por un intercambio verso a verso. Vive bajo la democracia ateniense; le gusta comprender y hacer comprender o persuadir, pero es anterior a los sofistas.

Por el contrario, sus sucesores, y sobre todo Eurípides, se beneficiaron de las lecciones de los sofistas. Este último las aplica con tanto ardor que la verosimilitud teatral tiene que apañárselas mal que bien. Practica incluso las destrezas retóricas que le valieron al término «sofista» el valor peyorativo que pervive en nuestras lenguas modernas. Hemos citado ejemplos de esas habilidades de moda [19].

Además, esa afición por las discusiones llega a veces a romper las escenas más patéticas con una brusquedad que nos desconcierta. Ocurre incluso fuera de los debates propiamente dichos: Hécuba, al enterarse de la muerte de su hija Polixena, pronuncia al principio algunas quejas y luego, casi en seguida, comienza a preguntarse si lo que cuenta, para la calidad de un ser, es la naturaleza o la educación; ¡un magnífico tema de debate que apasionaba al siglo V ateniense! Resulta necesario, pues, que rectifique: «¡Pero acerca de qué cosas tan inútiles divaga mi espíritu!» (*Hécuba*, 603). O bien, en la misma obra, se venga de modo atroz de quien ha matado a su hijo: sus compañeras matan a los hijos del traidor y a éste le arrancan los ojos dejándole salir aullando de dolor y pronunciando quejas patéticas («¿A dónde ir, dónde pararme, a dónde llegaré?»); pero al aparecer Agamenón de improviso para juzgar los acontecimientos, se plantea un debate en toda regla. He aquí que ¡esa víctima despavorida procede a una defensa en cincuenta versos seguidos, en la que expone con claridad su asunto! Hécuba le contestará con un alegato exactamente igual. Se ha pasado, sin transición, del melodrama exacerbado al debate retórico llevado con corrección.

Podría parecer que estas indicaciones nos apartan de nuestro propósito y revelan una imperfección debida a la moda más que a cualquier deseo de universalidad. Cuando menos, este tipo de pasajes demuestran, a través de esos excesos ocasionales, toda la pasión que contiene ese teatro por los debates de ideas, los alegatos y los análisis.

[19] Véase, aquí, págs. 121-122.

Esa pasión suele llegr a veces hasta el abuso, al menos para nosotros. Sin embargo, no hay que detenerse en esos abusos, que no son sino excepcionales. La mayoría de las veces, los debates dan paso a reflexiones que, también ellas, conciernen al hombre. El diálogo tiende entonces, como los cantos del coro, y de modo igualmente original, a ampliar y profundizar el drama representado y a mostrar su sentido en los problemas humanos en general.

Esta función es apreciable incluso en los simples alegatos de acusación o de defensa, ya que del mismo modo que Gorgias elogiaba a Helena pasando por todo tipo de ideas generales —elogio de la belleza o de la palabra—, los alegatos de los personajes de Eurípides buscan temas generales que puedan servir a sus objetivos; de este modo, acercan el caso del personaje que alega a situaciones humanas que nos afectan de modo más directo.

Sin duda, uno de los debates más artificiales se encuentra en *Las troyanas*, cuando Hécuba acusa a Helena, que se defiende atacando a su acusadora. Lo hemos citado antes por las habilidades retóricas que contiene [20]. Pues bien, incluso ahí se encuentran temas generales serios y capaces de ayudar a comprender mejor al hombre. Por ejemplo, cuando Helena establece que ha actuado a la fuerza, se refiere a un descubrimiento del derecho que distinguía desde hacía poco entre las faltas voluntarias y las involuntarias; la distinción era legítima y sólida. Después, cuando Hécuba le responde atacando la fábula del juicio de Paris, y cuando se queja de que los mortales hacen recaer demasiado a menudo la responsabilidad de sus actos en una pretendida acción de los dioses, abre una perspectiva nueva y audaz, que conduce a acrecentar la parte del hombre y el papel de sus pasiones. O bien Helena obedeció a dioses todopoderosos y puede legítimamente alegar su inocencia, o bien todo surge de ella misma, de su deseo de amor y de su afición por el lujo. Y resulta que esos dos alegatos, en apariencia tan artificiales, plantean un verdadero interrogante válido para el hombre en general y para los actos de cada uno de nosotros. De hecho, Hécuba dice que está pensando en los mortales en general: «Mi hijo era de una

[20] Véase, aquí, págs. 121-122.

hermosura admirable, ¡y al verle, tu deseo fue Cipris! Porque los deseos insensatos de los mortales son Cipris para ellos[21]» (987-989).

La relación de esas reflexiones con el sentido general de la obra no es directa. Sin embargo, existe: son las locuras humanas, también, las que causan las guerras y sus sufrimientos. Y aunque estos argumentos lanzados de pasada no representen una lección de conjunto, sí aclaran con fugaz destello una de sus múltiples facetas.

A menudo es de esta forma, por fragmentos, como surgen esos análisis, que aclaran de pronto un aspecto del hombre con el que, en ese momento, se vincula la acción de la obra. La actualidad puede inspirarlos: de pronto se desprenden del tiempo mítico donde se sitúan los personajes a la vez que del tiempo del autor.

En *Andrómaca*, por ejemplo, Eurípides nos presenta un enfrentamiento violento entre Andrómaca, entonces cautiva, y Menelao. Al mismo tiempo que ella acusa a Menelao en tanto que individuo y por razones muy precisas, evoca en realidad el caso general del jefe que no es más que un cobarde; sus primeras palabras dicen, aquí también, que se trata de un caso muy extendido:

> ¡Oh fama, fama, a millares de mortales que no eran nada les proporcionas una existencia brillante! (319-320.)

La tirada sigue en ese tono, sin ilusión. Y nada tiene que ver con el humor o con una salida de tono pasajera porque, más adelante, Peleo retoma el mismo tema amplificándolo con elocuencia:

> ¡Ay! ¡Qué costumbres tan malas reinan en la Hélade! Cuando un ejército eleva trofeos sobre los enemigos, no se piensa en que se deben a las fatigas de los guerreros, sino que es el estratega quien se lleva toda la gloria, y aunque él por sí solo no ha hecho con la lanza más que otros mil, posee más fama. Asentándose con arrogancia en las magistraturas de la ciudad, respiran orgullo por encima del pueblo, aunque sean hombres insignificantes (...). ¡Así, tú y tu hermano os mostráis lle-

[21] A ello hay que añadir que todo buen defensor de entonces reclama un ejemplo para todos: el castigo de Helena será un ejemplo para todas las mujeres (1031). Siempre, en Tucídides también, la conclusión considera el acto en forma de regla humana establecida para el porvenir.

> nos de orgullo a causa de la toma de Troya y por haber tenido el mando guerrero, alardeando de las penas y fatigas de los demás! (693-705.)

Todo el desarrollo es general. El pensamiento es, para la época, audaz; en la actualidad, se diría «atrevidamente contestatario». Y se sitúa en un plano de tal naturaleza que suena, aún hoy día, muy actual. Tampoco carece de relación con el drama, ya que Andrómaca padece las consecuencias de la guerra y las pasiones que ocasionan esas consecuencias: de paso, el análisis imprime de pronto a esos males, o más bien a sus causas, un alcance intemporal.

Podemos decir lo mismo del extraño debate que surge al principio de *Las suplicantes*, también de Eurípides. El anciano Adrasto pide el auxilio de Atenas y de Teseo para obtener el derecho de enterrar a sus muertos. Una vez expuesto su caso, Teseo le responde con una tirada de sesenta y siete versos, de la que surgen dos grandes temas generales. El primero se refiere al progreso que los dioses concedieron a la humanidad y por los que merecerían respeto y gratitud por su parte (mientras que Adrasto ha ido en contra de algunas reglas religiosas); el segundo se refiere al papel de los jóvenes, siempre apasionados por la guerra (mientras que Adrasto cedió a las instancias de Polinices, que quería recuperar su plaza en Tebas). Las dos veces, la manifestación de Adrasto es más bien cobarde. Sin embargo, las dos veces el discurso relaciona su caso con un tema muy general que, en aquella época, resultaba apasionante. La cuestión de las invenciones y del progreso fue evocada o discutida por Esquilo y Sófocles, por diversos filósofos y por Platón. Y resulta que Eurípides la introduce aquí alumbrando, con luz muy moderna, la vieja noción de impiedad. En cuanto a la alusión a los jóvenes, parece inspirada por la actualidad del momento, pero enlaza, gracias a su formulación muy general, con el punto de vista de los espectadores de otros países y otras épocas:

> Has perdido tu ciudad, seducido por los jóvenes que se regocijan de amontonar honores y encienden la guerra sin derecho y corrompen a los ciudadanos, uno para ser estratega, otro para tener en sus manos el poder y gobernar insolentemente, y el otro más, por sed de ganancia sin pensar en el pueblo y en sus sufrimientos. (232-237.)

Siempre brota una idea —una idea sobre el hombre, la guerra, la política— y, a la vez, en esta obra dedicada de nuevo a los duelos nacidos de la guerra, cada destello de luz hace descubrir una de las causas de esas guerras, o más bien de todas las guerras.

Hemos citado aquí dos ejemplos, pero Eurípides toca todos los problemas y todas las ideas. Cuando la acción pone en escena a una mujer —incluso tan excepcional como Medea o Fedra—, el poeta aprovecha la ocasión para escribir tiradas modernas y apasionadas a favor o en contra de las mujeres [22]. En aquel entonces se discutía mucho el tema de las mujeres: ¿acaso nos sorprende hoy día? Por ello, existen análisis vivos y claros sobre las culpas femeninas o sobre su injusta condición: repentinamente, esos análisis acercan a las heroínas fabulosas, tomadas del mito, a los debates cotidianos de la época y de todas las épocas.

Esos puentes tendidos entre el drama, en lo que tiene de particular, y los diferentes significados que puede adquirir para públicos de otros lugares y de otras épocas fueron tendidos deliberadamente: las ideas fueron estudiadas y formuladas, en su generalidad, incluso si para ello hacía falta tomarse libertades con las verosimilitudes de detalle o con el movimiento trágico. La tragedia griega, cuando se trata de extraer verdades humanas, no mira qué le cuesta hacerlo, ¡lo hace, con atrevimiento!

Sin embargo, ese deseo no se muestra sólo en esos temas laterales o adventicios, que no tienen con el drama sino lazos indirectos. A menudo el debate se instala en el corazón mismo de la acción, y el esfuerzo analítico se confunde entonces con la propia invención del drama. Tenemos muy bellos ejemplos de ello en el teatro de Sófocles.

En *Antígona*, destacan dos debates de relieve imponente: Creonte contra Antígona y Creonte contra Hemón. De hecho, los dos abordan, pero en su forma eterna, los temas que dominan todo el sentido de la tragedia.

El debate Creonte-Antígona trata el tema de la oposición entre la regla oficial y el deber moral o religioso. Se resume en los versos que

[22] Véase *Medea*, 230-231; *Hipólito*, 616-650.

pronuncia Antígona y a los que nadie puede negar su altura ni su impulso hacia lo intemporal. Resultaría casi inútil citarlos, por lo presentes que están en las memorias. Pero si deseamos entender cómo proyecta el texto el entendimiento del caso particular hacia un significado general, no podemos no recordarlos. Creonte pregunta a la joven: «Por tanto, ¿te atreviste a transgredir esta ley?» y, de pronto, el campo de visión se traslada a otro lugar, muy alto:

> No fue Zeus el que ordenó esa proclama, ni la Justicia, que convive con los dioses infernales. No, no son ellos los que definieron esas leyes para los hombres ni tampoco creí yo nunca que tus bandos fuesen a tener tanta fuerza que pudiesen transgredir las leyes no escritas e inmutables de los dioses, siendo tú un mortal [23]. No es algo de ahora o de ayer, sino que estas normas siempre han tenido vigencia y nadie sabe cuándo aparecieron. Por temor a lo que piense un hombre cualquiera, no iba yo a sufrir el castigo divino por su incumplimiento. (450-460.)

La oposición entre leyes humanas y leyes divinas es el tema central de *Antígona:* aquí se halla explicitado, formulado, definido, *sub specie aeternitatis.*

Si observamos de cerca el debate que enfrenta a Creonte y a Hemón, constatamos que trata de la oposición entre la autoridad soberana de uno solo y la consulta: es la otra cara del mismo conflicto, su cara humana y política. La severidad de Creonte descansa en realidad en su excesiva confianza en sí mismo como soberano. Sin ella, habría comprendido; habría escuchado a Antígona, a Hemón, a la ciudad, antes de que fuera demasiado tarde. Por tanto, entre los dos debates la acción se define, en un primer momento, en su dimensión teórica, y, más tarde, en su significado político. La acción habría bastado para dar una idea imprecisa y vaga de ello: Sófocles extrajo su sentido, en términos para siempre accesibles a todos.

La originalidad de esta tendencia, tan eminentemente griega y ateniense, aparece desde el momento en que se recurre a la comparación, ya que Sófocles hizo vivir a Antígona hasta nuestros días, pero las versiones y las imitaciones apartan de buen grado sus nobles declaracio-

[23] Podemos señalar, como en todas las demás citas, la presencia constante de las palabras «los hombres», «un mortal», «un hombre cualquiera».

nes y las reemplazan por la expresión de tendencias afectivas, o por un odio instintivo por el compromiso, y apelan más a un temperamento que a una moral lúcida: *Antígona* de Anouilh, que está escrita para nuestra época, muestra bien cómo la ambición del siglo V ateniense ya no es, en eso, la nuestra.

No citaremos aquí más que este ejemplo. Esto no quiere decir que no encontremos el equivalente en Eurípides: el debate de *Las fenicias*, citado con anterioridad [24], trata con la misma solemnidad y la misma fuerza de análisis la oposición entre la ambición personal y la justicia o el bien común. Este es el sentido que Eurípides quiso dar al drama tradicional de los hijos de Edipo. Para ello retocó la leyenda: hizo entrar a Polinices en la ciudad, para permitir ese debate, e introdujo al personaje de Meneceo, que se sacrifica por el bien común y explica su sacrificio, precisamente para que el contraste con los hijos de Edipo destacara la idea capital. Por último, eligió un coro de mujeres bárbaras aterrorizadas por la guerra civil y que claman por su horror. Por tanto, todos los medios característicos de la tragedia griega se pusieron en práctica para extraer un sentido: el debate es como un broche final que retoma, de forma teórica, todos los indicios que llevaban hacia ese sentido y que le confieren un valor universal.

*

Esta convergencia de todos los medios hacia un mismo objetivo permite calcular la originalidad de la tragedia griega y su insistencia en servir a ese objetivo: la necesidad de dar a la acción un sentido relativo al hombre, y de hacer contribuir tanto al coro como a los personajes en la expresión de ese sentido, no se hallará nunca más en la historia del teatro.

El resultado se traduce de diversas maneras.

En primer lugar, modestamente, se traduce en una densidad, en nuestra opinión desconcertante, de las reflexiones generales formuladas en la tragedia. Algunas son máximas de sabiduría más o menos tradicionales, esgrimidas por los coros o bien utilizadas aquí o allá en los discursos. Otras son reflexiones profundas y personales, basadas

[24] Véase, aquí, págs. 122-124.

en argumentos y puestas al servicio del análisis. Tenemos, si se quiere, lo abstracto del enunciado *a priori*, y, por otra parte, lo abstracto de la búsqueda sobre el hombre. El hecho de que estas dos series de fórmulas se hallen juntas demuestra con claridad que la tendencia era griega y que se precisó y modificó en la Atenas del siglo V, cuando las nuevas reflexiones se incorporaron a las antiguas sentencias.

Por otra parte, esas nuevas reflexiones, y ese deseo de tratar todos los problemas, incluso los más amplios, que conciernen a la acción humana, hicieron que pareciera que la tragedia, sobre todo al final del siglo, mantenía una relación estrecha con los otros géneros y, en particular, con aquel del que aún no hemos hablado aquí: la filosofía.

El último ejemplo citado ha sido el de *Las fenicias*, y sabemos que su debate entre la justicia y la ambición tiene su equivalente exacto en *Gorgias*, de Platón [25]. Platón labró el personaje de un ambicioso, llamado Calicles, y le hizo defender, en términos más filosóficos y profundos que el Etéocles de Eurípides, la tesis de la ambición y de las ideas que ésta implica sobre el derecho del más fuerte. Del Alcibíades de Tucídides al Etéocles de Eurípides, y después al Calicles de Platón, dentro de un marco único, la progresión del análisis es continua. Y esta continuidad no habría sido posible sin ese deseo de todos de llevar siempre el análisis más lejos.

No se trata de un caso aislado. Y ya que hemos citado en último lugar la aportación de los debates trágicos a este análisis, ¿cómo no recordar que el propio Calicles, en *Gorgias*, cita dos versos de *Antíope*, de Eurípides, y se apropia de algunos de sus argumentos? *Antíope* se perdió [26], pero su debate era famoso: uno de los dos hijos de Antíope defendía la vida del hombre de acción, y el otro, la del poeta y el artista. La elección del mejor modo de vida era un problema que a los filósofos les gustaba tratar; Eurípides le dio forma en la escena, y Platón, que sin embargo desconfiaba tanto de los poetas, retomó aquí al poeta trágico.

---

[25] Véase, aquí, pág. 123, que puede completarse con nuestro estudio aparecido en *Mélanges Galiano (Apophoreta Philologica*, 1984, págs. 259-265).

[26] Podemos remitirnos a la edición de los fragmentos comentada por Jean Kambitsis, Atenas, 1972.

El estudio de Eurípides desemboca en la filosofía, imponiéndonos el orden que seguirá este libro.

El último resultado de todo este esfuerzo, que los trágicos llevaron a cabo por diversos medios, consiste en que los temas de sus tragedias se cargaron hasta tal punto de sentido y de fuerza que continúan su carrera veinticinco siglos después, no sólo en Europa, sino tanto en Japón como en Estados Unidos. Hemos renunciado a sus medios; los hemos olvidado; pero esos medios dieron sus frutos antes de desaparecer. El siglo V ateniense ganó su apuesta.

Apéndice: la comedia

No hemos dicho nada de la comedia, y, aunque este estudio no aspira en modo alguno a la exhaustividad, semejante laguna (y semejante desequilibrio con la tragedia) puede sorprender. ¿Acaso no habría aquí una omisión singular y, en suma, inquietante?

A decir verdad, cuando se trata de un tema como el que estudia este libro, la comedia se sitúa en un aparte por sí sola. La comedia es concreta. Concierne a la actualidad y, al parecer, sólo a la actualidad: cita nombres y debilidades de personajes hoy olvidados, cuyas notas nos dicen, sin más, que se trataba de un glotón o de un depravado. En el sentido de lo intemporal, ¡se han escrito cosas mejores! Además, la comedia no aprecia a los intelectuales, confunde a Sócrates con los sofistas, no entiende nada de Pericles (o hace ver que no entiende...) y añora los viejos tiempos... ¡Parece pues incrédula ante el desarrollo del descubrimiento!

¡Y sin embargo!...

Sin entrar en una demostración que, para ser convincente, debería ser extensa, podemos proponer al menos tres observaciones.

Aristófanes critica los excesos —los de la democracia (con los demagogos incultos y la pasión por los procesos), los de los sofistas, los de los belicistas...—, pero ¿acaso no es propio precisamente del espíritu democrático poder criticar, burlarse y protestar? El hecho de que hable de Sócrates, que cite a Pródico o a Protágoras, que no cese de parodiar las innovaciones de Eurípides, sugiere que participaba del medio intelectual de su época, siendo sus críticas, a este respecto, de un ingenio revelador. Pero, en cualquier caso, discute, toma una posición, él solo contra los demás, y abre, a su vez, un debate. La Atenas de entonces no habría sido completa sin este contrapunto; y la retórica no habría ocupado el mismo lugar si no hubiera servido, a veces, para discutirse a sí misma.

Por otra parte, la afición por las alusiones y por lo concreto no impiden en absoluto que Aristófanes y la comedia antigua elijan como temas los problemas humanos y sociales más amplios. Las locuras de la guerra, las bellezas de la paz, el lugar de las mujeres, la unión de Grecia, el reparto de la riqueza... ¿qué tipo de comedia en el mundo se ha librado de semejantes temas? Sin duda por ello, a pesar de las alusiones que ya no quieren decir nada, a pesar de las groserías que sorprenden, a pesar de las connivencias de una actualidad caduca hace ya mucho y de una imaginación verbal intraducible, las comedias de Aristófanes o sus adaptaciones, con su forma literaria imposible de resucitar, reviven; se siguen representando y todavía conmueven. *La paz*, *Las avispas*, *Las aves*, *La asamblea de las mujeres* son ejemplo de ello. Los problemas que en ellas se tratan eran a menudo aquellos de los que se discutía en Atenas. Y dándoles una forma figurada, extrema, irreal, vistiéndolas con un atuendo que equivale a la creación mítica, Aristófanes, de hecho, las arrancó de su tiempo para entregarlas a lo intemporal. Un hombre que vuela sobre un escarabajo en procura de comprar la paz a los dioses es una fantasía un poco delirante, pero por ello mismo ya no se trata de tal paz en tal año: se trata de la paz, para cualquiera, siempre.

Esta invención concreta disimula lo que el propósito tiene de profundamente humano; o más bien permite expresarlo cribando todo el resto, como cuando Píndaro expresaba la idea a través de un simple gesto.

Además, no hay que olvidar que una comedia antigua se arranca la máscara promediado su desarrollo, y que entonces el coro, de modo directo y abierto, se dedica a reprender al público. Esta parte de la comedia se llama *parábasis*. ¡Incluso en plena fantasía, a los atenienses les place explicarse! Y además, antes de la parábasis está el *agón*, un poco una batalla, mucho un debate, argumentos, ¡una vez más!...

No estudiaremos aquí la comedia antigua, porque ella misma se quiere aparte; pero confirma, hasta en sus rechazos, la fuerza del impulso que movía entonces a esa ciudad.

Sobrevivió un poco menos en las literaturas modernas, porque, en mayor medida que los demás géneros, siempre se quiso de su tiempo.

Capítulo 8

La filosofía

La tragedia conduce directamente a la filosofía. Sin embargo, a primera vista parecería que la filosofía congenia bastante mal con el análisis desarrollado aquí. Las apariencias, en efecto, son inquietantes.

En primer lugar, hemos hablado de espíritu democrático. Pues bien, Sócrates presumía de no participar en absoluto en política: la democracia lo envió a la muerte; y Platón le hace decir, en *Apología*, que no habría podido ejercer su misión si se hubiera metido en la vida política: «No hay hombre alguno que pueda librarse de la muerte por poco que generosamente se oponga, bien a vosotros, bien a cualquiera asamblea popular, si se esfuerza en impedir en su ciudad las injusticias y las ilegalidades» (31 e).

En cuanto a Platón, criticó y rechazó no sólo la democracia, sino el espíritu democrático, que pone todo en el mismo plano, no conoce el buen orden y no se basa para nada en una competencia, que debería ser adquirida a lo largo de mucho tiempo. Ninguna sátira de la igualdad democrática, o de la licencia y del desorden que la acompañan, es equiparable a la mordacidad de su análisis en el Libro VIII de *República*. Reclama, por el contrario, una sociedad muy jerarquizada y el gobierno de los filósofos. Al enjuiciar diferentes tipos de sociedades y de individuos desde el punto de vista de la virtud y la felicidad (que en su opinión coinciden), sólo admite a la tiranía y al hombre tiránico como peores que la democracia y el hombre democrático. Por consiguiente, da la impresión de que nos encontramos en el lado opuesto del entusiasmo creativo, ligado a los descubrimientos de la mitad del siglo V: la reacción está ahí. La guillotina cae y no perdona.

Por otra parte, hemos hablado de la retórica, de la enseñanza de los sofistas y de la afición por los debates, cuyo arte ellos difundieron y pusieron de moda. A esto también se resiste la filosofía.

Sócrates detestaba los grandes debates, en los que la habilidad enga-

ña a la gente. Platón pone en boca de Sócrates, amablemente, que no puede prestarse a esa costumbre, en la que los sofistas tanto destacan: «Protágoras, mi memoria es tan mala que, cuando escucho un discurso un poco largo, olvido en seguida de lo que trata. Y como si fuese duro de oído al hablar conmigo me harías el favor de levantar la voz, te ruego que, puesto que de lo que soy duro es de memoria, tengas a bien concretar tus respuestas y hacerlas tan breves cuanto te sea posible, con objeto de que pueda seguirte» *(Protágoras*, 334 c-d). En otro lugar, Platón le hace burlarse, con admiración irónica, del efecto de los grandes discursos, que sumergen en un mundo ideal y falso *(Menexenos*, 235 b-c). Incluso los testimonios que se invocan en apoyo de una tesis son procedimientos de retórica engañosos, porque esos testimonios pueden ser erróneos en su totalidad. Lo único que cuenta es el examen punto por punto y el acuerdo entre los dos interlocutores: «Si no obtengo tu propio testimonio, y tan sólo él, en favor de mi afirmación, creo que nada habré hecho por la solución de nuestro debate.[1]» Se rechaza pues el gran debate continuado.

También aquí Platón transforma esa resistencia en sistema. No cesa de enfrentar a Sócrates con los sofistas, y dedica su diálogo titulado *Gorgias* a mostrar que la retórica es una ciencia falsa, ligada a una mala moral. Opone, al arte de los sofistas, la verdad y el bien; a su prisa, los largos rodeos; a su orgullo de saberlo todo, la dignidad de reconocer la propia ignorancia. Contra el «sofista», en posesión de la sabiduría, propone al «filósofo», que simplemente la busca. En otras palabras, aquí también la condena explícita sigue al rechazo; el arte del debate no es más que engaño.

Por último, hemos hablado ya del lugar otorgado al hombre en la poesía griega, se trate de Homero o de los trágicos. Ahora bien, Platón condena a los poetas y condena a los trágicos precisamente por la imagen que dan del mundo, con esos dioses tan cerca del hombre, mezclados en su vida, y que comparten alegremente sus pasiones o sus bajezas, o con esos héroes tan humanos que gimen o ríen, se injurian y muestran mil imperfecciones.

Con Platón, todo lo que nos ha parecido ligado a la cualidad propiamente humana de la cultura griega y del espíritu ateniense queda condenado y es recusado.

---

[1] *Gorgias*, 472 b.

Podría deberse esto al paso del tiempo, podría deberse a la reacción hacia una experiencia política opuesta y al movimiento del péndulo. No hay duda de que esta hipótesis es cierta, en parte. Sin embargo, aunque Platón es un autor del siglo IV, cuya juventud coincidió con la derrota puertas afuera del régimen y las crisis en su interior, resulta que Sócrates nació diez años después de Eurípides y diez años antes que Tucídides, y que murió en el primer año del siglo IV. Es un hombre del siglo V. Y Platón, en esta materia, no es más que su sucesor. Por consiguiente, es la filosofía, en tanto que tal, la que se sitúa al margen y la que persigue sus propios objetivos.

Por ello, esta exposición corre el riesgo de tropezar con una inmensa excepción.

Sin embargo, si miramos las cosas desde más cerca, advertimos de inmediato que Sócrates y Platón, más allá de esas divergencias, ilustran a su manera exactamente la misma tendencia, y que desempeñaron para nuestra cultura exactamente el mismo papel.

1. Sócrates

Para darnos cuenta de ello, es necesaria una pequeña mirada atrás en la filosofía griega. Es verdad que existe un corte claro entre Sócrates y lo que le precedió; es más, se agrupa en general, a todos los filósofos anteriores, bajo el nombre de «presocráticos».

Los filósofos presocráticos crearon la filosofía occidental, una vez más, fuera de Atenas. Pero ésta, que se desarrolló en Asia Menor y luego en Sicilia, tenía como signo distintivo intentar resolver de entrada los problemas del universo: Tales, Anaximandro, Anaxímenes —todos de Mileto— y después Heráclito de Éfeso, Parménides de Elea, Empédocles de Agrigento escribieron en el siglo VI o a principios del siglo V. Trataron del ser y el *logos*. Cuestionaron el fuego y la noche, la tierra y el agua, la amistad y la disputa. Trataron estos temas a modo de revelación, se dirigieron a un círculo reducido y escribieron, para iniciados, obras a menudo muy esotéricas[2].

[2] Véase, por lo demás, H. Thesleff en *Mélanges C. Fabricius; Studia Graeca et Latina Gothoburgensia*, 54, 1990, págs. 110-112.

Después, la ciencia se hace más precisa, la medicina se incorpora y el racionalismo interviene. Es la época en que Anaxágoras señala que las explicaciones físicas deben en lo sucesivo sustituir a la creencia en los milagros y a las profecías[3], y, aunque sigue intentando explicar el universo, lo hace con el modelo de la acción humana, admitiendo que el «espíritu» lo dirige todo. Por lo demás, Anaxágoras viene de Asia Menor a vivir a Atenas y cuenta a Pericles entre sus discípulos: nos acercamos al humanismo racional de moda en Atenas.

Sin embargo, entre Anaxágoras y Platón se sitúa la evolución decisiva: Platón la describe a través de Sócrates en *Fedón* (97 c-99 a). Es el relato de un descubrimiento, seguido de una decepción. El descubrimiento es el del papel del Espíritu, que ofrece un sentido a todo; la decepción, ver que ese Espíritu no es una finalidad dependiente de las ideas:

> Y una vez oí decir a alguien mientras leía de un libro, de Anaxágoras, según dijo, que es la mente la que pone todo en orden y la causa de todas las cosas. Regocijéme con esta causa (...Sócrates, entonces, leyó el libro, rebosante de una esperanza pronto desvanecida.) Mas mi maravillosa esperanza, oh compañero, la abandoné una vez que, avanzando la lectura, vi que mi hombre no usaba para nada la mente, ni le imputaba ninguna causa en lo referente a la ordenación de las cosas, sino que las causas las asignaba al aire, el éter, el agua y a otras muchas cosas extrañas. (...¿Por qué Sócrates está sentado en su prisión hablando con sus discípulos?) Respecto a mi conversación con vosotros, os expusiera otras causas análogas imputándolo a la voz, al aire, al oído y a otras mil cosas de esta índole y descuidándome de decir las verdaderas causas, a saber, que puesto que a los atenienses les ha parecido lo mejor el condenarme, por esta razón a mí también me ha parecido lo mejor el estar aquí sentado, y lo más justo el someterme, quedándome aquí, a la pena que ordenen.

Las causas físicas y externas al hombre han sido sustituidas de golpe por causas morales y por opciones humanas.

---

[3] Esta evolución, muy conocida, fue esbozada en nuestro libro sobre *Les Grands Sophistes dans l'Athènes de Périclès*, págs 32-35 (nombramos en él, a pesar de la brevedad del resumen, a Diógenes de Apolonia y a Demócrito).

Por ello, en todos los diálogos veremos que Sócrates interrumpe a uno o a otro y le interroga sobre la piedad, el valor o la justicia, y sobre lo que es mejor para el hombre. La naturaleza de los problemas planteados ha cambiado.

Como es natural, esto no quiere decir en modo alguno que Sócrates, como Protágoras, centre todo en el hombre para extraer un pensamiento agnóstico. Creerlo supondría cometer el mismo burdo error que aquellos que lo condenaron. Sócrates hace referencia a los dioses, tanto en Jenofonte como en Platón. Habla de la muerte como de una liberación y sitúa gustoso la felicidad en el más allá. Sin embargo, esas dos orientaciones filosóficas diferentes —la suya y la de los sofistas— tienen en común un mismo interés por la acción humana, por las virtudes y las conductas humanas. Los sofistas se proponen mejorar la vida en la práctica de un modo inmediato; Sócrates, definir, tomándose todo el tiempo del mundo, el objetivo mismo de esa vida. Pero una misma opción fundamental, que podríamos llamar la opción del hombre, preside esas dos actitudes divergentes.

A partir de esa opción, todo se aclara. El método de Sócrates se incorpora de pronto, incluso en sus rasgos exteriores, al impulso del helenismo, ya que el modo en que Sócrates desarrolla esta nueva filosofía no es menos extraordinaria. Mientras que todos los filósofos anteriores habían procedido por afirmaciones o revelaciones, mientras que habían enseñado a discípulos especializados y se habían expresado a través de escritos difíciles, ¿qué hace Sócrates? Se dirige a cualquiera. Dice (en Platón) haber interrogado a hombres políticos, a poetas, a artesanos; y lo vemos (de nuevo en Platón, pero también en Jenofonte) abordar al primer joven que encuentra al pasar por la palestra, por ejemplo, o bien camino del tribunal, para plantearle de pronto preguntas desconcertantes. Y es que su método es nuevo: parte del juicio de cada uno sobre nociones que todos creen conocer; y a partir de esas respuestas, que examina y critica, suscita la reflexión.

Las preguntas parecen muy sencillas: «¿Qué es la piedad? ¿O el valor? ¿Dónde se aprenden? ¿Qué esperamos de ellos?» El propio Sócrates, en contra de los viejos maestros, declara no saberlo. Está en un apuro; apuro en el que hunde a los demás. Sin embargo, sabe mostrarles lo que no funciona en sus respuestas; sabe hacerles pasar de una

vana certidumbre a la inquietud; y sabe conducirlos, poco a poco, al descubrimiento de algunos principios en los que no habían pensado. En otras palabras, es de ellos mismos, de esos auditores de paso, jóvenes y a menudo imprudentes, de los que espera una aquiescencia y luego un progreso: practica, como dice él, la mayéutica, es decir ayuda a quienes habla a alumbrar mejores pensamientos.

Esto sólo se puede hacer con mucha paciencia y mucho esmero, a golpe de objeciones, de repeticiones y de retrocesos. La enseñanza de Sócrates es un método para aprender a pensar. Después de los maestros que revelaban la verdad a sus muy escogidos discípulos, él es el maestro que ayuda a cada uno a buscarla, obstinadamente.

Además, el tono de su enseñanza, o más bien de sus conversaciones, desconcierta por la misma simplicidad de los ejemplos a los que se remite sin cesar. Él, que propone a la vida humana el ideal del bien absoluto, persigue cada definición refiriéndose al modelo de oficios con fines muy concretos; recuerda el ejemplo del piloto, del tejedor, del zapatero. Si le hablan de «tener más», pregunta si quieren decir más víveres o bebidas, más trajes, más zapatos. Hasta tal punto que el arrogante Calicles protesta: «Pero ¿qué tienen que ver los zapateros, los bataneros, los cocineros o los médicos, de quienes únicamente sabes hablar, con los hombres a los que yo me refiero?[4]»

Lenguaje desconcertante, rudo y en apariencia prosaico. Esa referencia tan externa chocaba a los atenienses de la época. Y Alcibíades, en *El banquete*, de Platón, señala magníficamente el contraste entre estos puntos de partida tan familiares y el objetivo al que conducen: compara a Sócrates con las estatuillas de silenos, huecas, donde se guardaban objetos preciosos:

> Sus discursos son parecidísimos a los silenos que se abren. Si se quiere, en efecto, escuchar los discursos de Sócrates, se sacará al pronto la impresión de que son sumamente ridículos; ¡tales son los nombres y las expresiones con que exteriormente están envueltos, como por una piel de sátiro insolente! Habla de burros de carga, de herreros, de zapateros y de curtidores, y siempre parece decir mediante las mismas expresiones las mismas cosas, de tal manera que todo hombre ignoran-

[4] *Gorgias*, 491 a.

> te e insensato se reiría de sus discursos. Pero si se los ve cuando están abiertos y se penetra en su interior, se descubrirá primeramente que son los únicos discursos que tienen sentido, y, después, que son enteramente divinos y contienen en sí mismos un número grandísimo de imágenes de virtud y que se extienden al mayor número de cosas...[5]

En el principio de estos interrogantes, en la selección de los interlocutores, en la selección de los ejemplos, Sócrates abrió, si se puede decir así, la filosofía a todos, otorgándole un tono nuevo, mediante el cual se dirige a ellos, de modo urgente y directo, para conducirlos hacia el bien.

Sin embargo, aunque el tono, los interlocutores y la llamada al juicio de cada uno tengan cierto parecido con la apertura que, en política, dio origen a la democracia, existe una diferencia fundamental en la orientación: la democracia se remite al juicio de cada cual, mientras que la filosofía lo dirige, lo enfrenta a sus errores y, poco a poco, lo orienta hacia la búsqueda de un pensamiento verdadero.

Ahora bien, el pensamiento hacia el cual Sócrates orienta a aquellos que lo rodean establece de alguna manera las bases de la futura filosofía occidental por su exigencia y su universalidad. Son éstas dos tendencias que hemos encontrado presentes, en grados diversos, en todos los escritos en los que se traduce el pensamiento griego; con la filosofía, se ponen de manifiesto hasta el extremo: la filosofía se convierte entonces en el broche final del helenismo.

Sócrates cita ejemplos extraídos de los oficios, de los casos simples, pero siempre para hacer descubrir una idea o una definición que se aplique al conjunto de los casos. Siempre lo hace para elevarse hacia lo abstracto. El procedimiento aparece maravillosamente bien en el principio de *Menón*, cuando pregunta a Menón (que era discípulo del sofista Gorgias) una definición de la virtud y éste le responde con distinciones y yuxtaposiciones de virtudes, diferentes según el sexo, la edad o el oficio. Amablemente, Sócrates lo reprende:

> ¡Soy sumamente afortunado, Menón! ¡Buscaba una sola virtud y me haces encontrar todo un ejemplar de virtudes! Mas, para continuar

[5] *El banquete*, 221 d-222 a.

> usando esta imagen, si habiéndote interrogado acerca de la naturaleza de la abeja me hubieras respondido que hay muchas abejas y de varias especies... (Con toda tranquilidad, hace descubrir a Menón que existe una definición de los rasgos comunes a todas las abejas y vuelve a la virtud:) Pues bien, la cuestión es la misma tratándose de las virtudes. Aunque haya muchas y sean de diversas especies, tienen todas una esencia común, por la que son virtudes... (72 a-d.)

En realidad, en textos como éste, lentos y pacientes, el movimiento que Sócrates imprime al espíritu de su interlocutor es siempre una conversión de la diversidad de lo concreto hacia la universalidad del concepto y de la abstracción. Es el mismo movimiento que inspira al helenismo. Aquí está transformado en método y descrito como tal.

Ocurre lo mismo con las conclusiones a que llega Sócrates.

Situándose desde el vamos en el límite, quiere hacer de sus ideas, extraídas con todo rigor, la regla misma de la vida sin medir las consecuencias. No procede aquí estudiar este pensamiento, pero basta con recordar ciertas fórmulas célebres, paradójicas, imperativas, para sorprenderse de su carácter extremo. Estar convencido de que el hombre tiene un alma y de que conviene ocuparse de ella es una cosa, pero otra bien distinta es ir hasta el final de una idea como ésta y defender la opinión contraria a la común, sosteniendo los grandes principios socráticos. Éstos pueden agruparse en torno a tres famosas afirmaciones: ser mejor es también ser más feliz; nadie es malo voluntariamente (porque no se puede reconocer el bien sin querer esforzarse en él); y, como consecuencia de todo ello, más vale sufrir la injusticia que cometerla. El hecho de que Sócrates muriera, en efecto, por sus ideas, cuando hubiese podido evitar la muerte, y de que muriera con la sonrisa del sabio (que, en efecto, sufre la injusticia y no la comete), da a sus asertos un relieve sobrecogedor. Sócrates no sólo obliga a cada cual a elevarse de la diversidad concreta a la definición general, sino que reclama además que la idea sea vivida hasta el final y gobierne la vida y la muerte. Él, que vivía en ese siglo V, tan preocupado por saber las leyes que dominaban la acción de los hombres, siguió un movimiento inverso al definir cómo había que actuar: en los dos casos, el acuerdo se establece entre el pensamiento y la acción; aunque, aquí también, una de las tendencias profundas del helenismo encuentra, en un tono y a una escala nuevos, su realización extrema.

A diferencia de Eurípides, que conocía tan bien las tendencias y las pasiones, Sócrates puede ser llamado un intelectualista. Pero el intelectualismo estaba ya en el espíritu de ese siglo apasionado por la razón, y no impidió que Sócrates prolongase ese rigor con una especie de fervor interior, al que su muerte imprimió grandeza trágica.

Ningún discípulo hizo suyos ese rigor y ese fervor. Y quizá ni siquiera ninguno fue capaz de preservarlos. Sin embargo, el nombre de Sócrates conserva un resplandor sin igual. Una vez más, hay que preguntarse por qué. Una muerte serena no es suficiente: ¿quién sabe, hoy día, quién era Terámenes, condenado injustamente y muerto en la serenidad, unos pocos años antes que Sócrates? ¿Quién sabe, hoy día, quién era Palamedes, el ancestro y el símbolo de los condenados que no merecían serlo? Sin embargo, Esquilo, Sófocles y Eurípides le dedicaron sendas tragedias. Sócrates es un caso aparte e ilustra nuestro propósito de un modo indirecto. Es cierto que, gracias a Platón, Sócrates se convirtió en un símbolo y casi en un mito: adquirió el mismo tipo de presencia intemporal que Antígona o Aquiles. Se convirtió independientemente de sus ideas propias, extremas y paradójicas, independientemente de su método, original y a menudo agobiante, en una especie de modelo para siempre; modelo del valor ante la muerte y modelo del maestro que no cesa de despertar los espíritus en el bien. En todas las épocas, en todos los países, se le cita por uno u otro de estos rasgos. Conserva incluso una especie de resplandor atrayente y estimulante, que constituye por sí solo algo parecido a una exhortación. Se le recuerda por hacer creer en la vida futura, por condenar la pedantería, por desarrollar la ternura que está en el fondo de todo aprendizaje; es recordado por su ironía, por su valor, por el triunfo del alma sobre el cuerpo, por los derechos de la fealdad y el culto de la belleza; en resumen, vive todavía.

Todo ello puede sorprendernos. Que la calidad moral del personaje y su trágica muerte tengan algo que ver en esto, es indiscutible. Sin embargo, Platón tuvo mucho más que ver: ninguno de los grandes maestros de India, ninguno de los santos del medievo se impuso y se extendió hasta ese punto. Y del mismo modo que este libro pregunta «¿Por qué Grecia?», estamos obligados a preguntarnos «¿Por qué Sócrates?»

Después de todo, Platón no pretendía presentar un modelo, sino a un hombre, aunque a un hombre diferente de todos los demás. Sus discípulos, en Platón, insisten en su carácter único y desconcertante. Alcibíades, en *El banquete*, habla incluso en dos ocasiones de su *atopía* (215 a, 221 d)[6], y precisa: «No es semejante a ninguno de los hombres, ni de los antiguos ni de los que ahora viven.» Además, todos aventuran comparaciones, más bien inesperadas: las estatuillas de silenos, el flautista Marsias o el torpedo marino, comparación tanto más sorprendente cuanto que el torpedo «adormece» a los que toca. Todo ello no evoca en nada un modelo, sino a uno de los individuos más singulares que jamás hayan existido.

¿Diremos, entonces, que Platón otorgó a Sócrates ese valor de símbolo universal simplificando las líneas y forzando los rasgos? ¡De ninguna manera!, ya que pocos retratos en la literatura griega son tan matizados y sutiles como el que presenta de Sócrates. Menciona a menudo los rasgos de su rostro y sus diferentes hábitos, así como su costumbre de caminar descalzo o su afición por la ciudad, por ejemplo, o también las paradas que efectúa, quedándose plantado en el sitio meditando, y que le hacen llegar siempre tarde a todas partes[7]. Incluso en el diálogo, Platón se complace en señalar los matices y los sobreentendidos de cada observación, en reflejar la ironía que implica la cortesía enfática de Sócrates con la arrogancia de los jóvenes, su falsa modestia y sus súbitos arrebatos de inspiración. El retrato que hace de Sócrates es todo, menos simple. Y esto es, en sí, revelador. Del mismo modo que los griegos pretenden describir la condición o la naturaleza del hombre tomando casos excepcionales más que casos comunes, los mismos griegos nos enseñan que los grandes modelos humanos y los símbolos de alcance universal no se construyen elaborando una imagen-robot aplicable más o menos a todos los casos, sino una imagen en alto relieve que proporciona todos los matices, pero que logra que, en cada uno, se perciba lo esencial.

---

[6] Véase también, en *Gorgias*, 494 d, a Calicles diciéndole: «Qué *átopos* eres, Sócrates.»

[7] *El banquete*, 175 b. El otro rasgo aparece en el principio de *Fedro*, 230 d.

Platón no busca la anécdota; no habla de Jantipa más que una sola vez, cuando Sócrates la hace acompañar a su casa porque no domina su tristeza, al principio de *Fedón*, y ¡no dice nada de su mal carácter! Para satisfacer nuestra curiosidad chismosa tendremos que mirar en otros lugares, en Diógenes Laercio o en Jenofonte, del mismo modo que tendremos que preguntar a Plutarco los detalles de la vida de Pericles que Tucídides omite deliberadamente.

Por el contrario, ¡qué arte para poner de relieve lo que cuenta de verdad!

Esto es indiscutible en lo que respecta a la muerte de Sócrates. Sabemos en qué medida trastornó a Platón y cambió su vida. Sin embargo, sólo habló de ella en un diálogo: el modo en que habla es apenas imaginable en una época que ensalza tanto la riqueza mediática como el «grito», al que apelan con tanta obstinación los novelistas. No comenta las razones del proceso y de la condena de Sócrates: el diálogo que relata los últimos momentos de aquel que le era tan querido es una larga conversación sobre la inmortalidad del alma; nada más. Y la serenidad de Sócrates, alzándose sobre un fondo de confianza y de fe, adquiere así una dimensión acrecentada; la propia lentitud de sus demostraciones desempeña también su papel: transmite un sentimiento de descanso y de calma que, por sí solo, niega la angustia de la muerte.

Platón tampoco insiste en el horror de aquella muerte, en su realidad concreta; los detalles son muy simples, aceptados, y como iluminados desde dentro por la dulzura consentidora de Sócrates. Incluso se pone sordina a la tristeza de los asistentes: hacia el final, cuando estallan algunos lamentos, Sócrates los desaprueba. Y entonces dice el narrador: «Y al oírle, nosotros sentimos vergüenza y contuvimos el llanto»... El desenlace de la conversación se desarrolla en el misterio del sosiego, como una cantata de muy pocas voces y de armonías íntimas.

Sin duda, así fue, a través de este simple vínculo entre la muerte y la serenidad, como se alcanzó el efecto duradero: en tiempos de crisis, un hombre que debe morir encuentra, veinticinco siglos después, su paz en la lectura de *Fedón*. Al menos es la historia que contaba, durante la última guerra, el escritor estadounidense John Steinbeck, a propósito de un personaje que situaba en Noruega[8].

[8] El libro se titula (en esp.), *La luna se ha puesto*.

Por el contrario, la enseñanza de Sócrates es evocada en todos los diálogos de juventud y madurez. Ahora bien, fuera de las propias demostraciones que se llevan a cabo a través de las conversaciones, se remite siempre a los dos mismos rasgos, que establecen su orientación profunda.

A través de las reacciones de los que rodean a Sócrates, cuando hablan de él, se constata que están desconcertados, no saben bien lo que les pasa, pero están conmovidos, transformados, y si no siguen en su vida el camino mostrado por Sócrates, se confiesan avergonzados de no hacerlo. Alcibíades, al final de *El banquete*, se erige en su portavoz. Aprenden a pensar mejor, a actuar mejor.

¿Cómo obtiene Sócrates ese resultado? Muy sencillo. Nos encontramos antes de la invención de la nueva «didáctica». Y todo lo que retiene Platón es el movimiento interno. Todo lo que hace Sócrates, en todas partes, con todo el mundo, es preguntar, después criticar, de manera que obliga al otro a reflexionar solo. Lo hace con paciencia, con largos rodeos, porque de otro modo nada puede ser nunca captado y conservado. Lo hace con ternura, porque es bello ver que un espíritu todavía inocente se vuelca hacia lo verdadero, hacia el bien. Lo hace con una exquisita cortesía, pero sin jamás aceptar un solo error, un solo paso en falso...

Quizá esté describiendo lo que siempre fue para mí la belleza de la enseñanza. ¿Tengo yo la culpa? ¡La tiene Platón! Reprodujo tan bien, en cada diálogo, ese camino creador, que nos queda una imagen siempre viva. Alguien que hace una pregunta y finge ignorar la respuesta es, para nosotros, Sócrates. Alguien que apunta con sorpresa una contradicción es, de nuevo, Sócrates. Alguien que prefiere el alma al cuerpo es Sócrates. Alguien que muere injustamente, también lo es.

Por consiguiente, su caso ilustra las ideas sostenidas en este libro de dos maneras a la vez. Si por sus enseñanzas nos ha parecido que encarna esa necesidad de universalidad que caracteriza al intelectualismo griego, su imagen, tal como la pinta Platón, constituye un nuevo signo de esa afición por los símbolos tan característica de Grecia. El Sócrates de Platón se convierte en un modelo que se sitúa como fuera de la historia. Los filósofos que le siguieron, a lo largo de toda la antigüedad, se remitieron a él un poco como lo hacían

cuando, por ejemplo, discutían de moral remitiéndose a la vida de Heracles[9].

Y para acabar, tenemos aquí como una justa compensación. El pensamiento griego había expresado lo abstracto tomando prestado el lenguaje de los mitos; cuando ese pensamiento ha concluido su esfuerzo, he aquí que los héroes que toca se convierten a su vez en signos y mitos.

Sin duda, resulta extraordinario ver aparecer este rasgo en la filosofía; y, sin embargo, constituye una de las prolongaciones del pensamiento griego. Desde el principio, el carácter a la vez vivo e intemporal de los héroes de Homero nos pareció que era la marca de su genio propio y que distinguía a sus poemas de las demás epopeyas. Y esos mismos caracteres aparecían, en un triunfal atajo, en Píndaro. Revivían en las creaciones de los trágicos, inventores de mitos y donadores de grandes figuras humanas destinadas a atravesar las barreras del tiempo. Y en suma, ¿no ocurre acaso lo mismo con ciertos personajes de la historia, por ejemplo con Solón, tan a menudo citado, deformado, mejorado, por tantos autores? ¿No ocurre lo mismo con el Pericles de Tucídides, que, altivo y lúcido, se alza en su historia como una figura simbólica, sin que nada sea dicho de su vida, de sus batallas, de sus amores o de sus ambiciones secretas? Y es que no sólo la poesía posee figuras de este tipo. La historia y la política tuvieron también sus símbolos cuando los griegos decidieron hablar de ellos. Sócrates clausura la lista con brillantez, al menos por este siglo. De Teseo a Pericles, de Néstor a Sócrates, ya no sabemos dónde acaba el individuo y dónde comienza el modelo.

Este don de otorgar a los retratos una dimensión universal es un don griego. Y así resulta que la misma tendencia a lo universal que, a lo largo de este libro, se distingue unas veces por la evocación simbólica y otras por el análisis abstracto, aunque la mayoría de las veces por ambos, la hallamos a propósito de Sócrates, tal como Platón nos lo dio a conocer: sus enseñanzas obligaban a descubrir el análisis abs-

[9] Me ha ocurrido involuntariamente, cuando mostraba el valor formador de los textos griegos para los jóvenes, citar juntos, como entidades comparables, ¡a Antígona y a Sócrates!...

tracto, convirtiéndose su retrato, en los diálogos, en una evocación simbólica que todavía nos ayuda a vivir.

II. Platón

Sin embargo, Sócrates no escribió nada. Por consiguiente, el fundador de la nueva filosofía es, en verdad, Platón, inspirado y estimulado por Sócrates.

¿Podremos, con él, con su cólera contra Atenas y contra las vanaglorias invocadas por el siglo V ateniense, encontrar el impulso de esa corriente que se había abierto camino tan bien hasta entonces? Deberíamos poder hacerlo sin duda, ya que, después de todo, era griego antes que ateniense. Incluso es posible que esa corriente se destaque en su obra con fuerza renovada.

No es en absoluto necesario entrar en los detalles de esa obra para constatar que es así.

En primer lugar, ya que la evocación de Sócrates nos ha conducido al arte de Platón, en tanto que escritor, podemos detenernos en la forma que Platón imprimió a la expresión de su filosofía, a saber el diálogo filosófico.

En cierto sentido, esta forma era la prolongación del tipo de enseñanza que practicaba Sócrates. De hecho, con menos vida y talento, *Memorables*, de Jenofonte, presenta también las enseñanzas de Sócrates en forma de diálogos; y entre quienes fueron denominados «pequeños socráticos», Esquines de Esfeto había escrito también diálogos [10].

Sin embargo, los de Platón instituyen decididamente un nuevo género literario y ello merece nuestra atención. Es de nuevo un género que nace en el gran impulso del siglo V ateniense y que continúa su carrera en nuestros días...

Platón no escribió, con alguna excepción, sino diálogos, aunque no todos presentan los mismos caracteres. Tras unos comienzos con obras breves, atractivas, pero un poco desabridas, Platón se deja llevar hacia

[10] En otros autores esto es posible, pero no seguro (Diógenes Laercio, II, 64).

retratos llenos de relieve, en los que se burla de los sofistas y de sus discípulos (como en *Protágoras* o en *Gorgias*), o bien en los que la presencia de Sócrates adquiere un resplandor afectivo muy fuerte (como en *El banquete*, *Fedro* o *Fedón*); más tarde, esa vida se borra, así como el propio personaje de Sócrates [11], y el elemento del diálogo se reduce a muy poca cosa. Por consiguiente, parecería que se pasa del diálogo como testimonio piadoso sobre un maestro, cuyo pensamiento se quiere extender y prolongar, al diálogo como simple forma ficticia de exposición intelectual.

Sea como fuere, queda claro que esa forma de exposición correspondía también a la idea misma de la persuasión intelectual y de la conversión que debía llevarse a cabo. Permitía empezar a ras de las creencias banales y elevarse a partir de ellas, o, si se lo prefiere, descender más profundamente. A este respecto, el ejemplo de *Gorgias* es del todo revelador, ya que se suceden tres interlocutores en el debate con Sócrates. Gorgias, el primero, defiende la retórica, sin atreverse a decir en realidad que ésta no se preocupa por la justicia. Después interviene un discípulo, y el debate trata desde ese momento sobre si el poder que procura la retórica es un bien y si es peor cometer la injusticia o sufrirla. Por último, un desconocido insolente y brillante aprovecha la ocasión para sostener que la fuerza define el verdadero derecho. De este modo, Sócrates puede atacar no sólo la retórica, sino también los presupuestos morales y metafísicos que entraña y que corren el riesgo de desarrollarse en el espíritu de ciertos jóvenes. A través del propio movimiento del diálogo, que culmina con un mito relativo al destino de las almas después de la muerte, toda una filosofía sale a la luz.

Del mismo modo, *Fedro* comienza con un discurso de Lisias sobre el amor, muy objetivo y retórico. Un primer discurso de Sócrates presenta, como contrapartida, un análisis más riguroso. Pero ese primer discurso, producto de la inspiración, da paso a otro. A partir de entonces, aparece la verdadera naturaleza del amor: el amor como aspiración al bien. Ello implica toda una visión escatológica que descubre el

[11] Podemos recordar que, en *Leyes*, Sócrates no interviene, y que, en *Política*, es sustituido por un «Sócrates el Joven», cuya existencia implica una mezcla extraordinaria de fidelidad y de distancia respecto al maestro.

mundo de las ideas y la evocación de las almas, repartidas y divididas, cuya mejor parte trata de incorporarse a ese mundo de luz. Tenemos, pues, una ascensión en los tres discursos del diálogo, como en el universo. Pero esto no es todo: al tratarse de discursos, se establece un paralelismo entre esta ascensión iniciática del amor y lo que debería ser el arte de los discursos, a saber una dialéctica, que comenzaría por «llevar con una visión de conjunto a una sola forma *(idea)* lo que está diseminado en muchas partes»[12]. Pasamos así —nueva ascensión— de lo que practican los oradores a lo que exige la filosofía, y la evocación del amor se completa con un proyecto epistemológico. Como en *Gorgias*, por consiguiente, este diálogo lleno de sorpresas procede según un movimiento continuo de profundización: el camino seguido hacia la idea, tan del gusto de los griegos en general, se inscribe tanto en el modo de expresión elegido como en el impulso interior.

Quizá el carácter mismo del diálogo explica que no pueda decirlo todo. El propio Platón hace, a este respecto, dos observaciones impresionantes. La primera se encuentra precisamente en *Fedro:* dice que lo escrito cuenta poco en comparación con la enseñanza mediante la palabra, en la que «una vez que se ha cogido un alma adecuada, se plantan y se siembran en ella discursos unidos al conocimiento» que se desarrollarán a su vez, produciendo otras simientes para otros discursos. Por consiguiente, los diálogos escritos no lo son todo. Y Platón declara expresamente en la Carta VII que nunca manifestó por escrito el fondo de su filosofía. No hay manera, dice, de poner temas semejantes en fórmulas, y hacerlo mal sería demasiado grave: «Ahora bien: yo no creo que razonar sobre esto sea, como se dice, un bien para los hombres, excepción hecha de una selección, a la que le bastan unas indicaciones para descubrir por sí misma la verdad» (341 d). La filosofía última de Platón se situaría pues más allá de los diálogos.

Esta última indicación ha suscitado, sobre todo en los últimos años, toda una escuela de interpretación, tendente a preferir esa filosofía no dicha a la de los diálogos. No se trata de discutir aquí esas tendencias (que, además, se prestan poco a la discusión), sino apreciar

[12] Compárese 265 d con 249 b. El viejo artículo de Bourguet sobre la composición de *Fedro (Rev. de Métaph. et de Morale*, 1919, págs. 335-351) sigue siendo, tres cuartos de siglo después, extraordinariamente revelador.

que lo importante es, en efecto, que el diálogo escrito está ante todo orientado hacia la instrucción y es casi propedéutico. No acaba con la filosofía, sino que conduce a ella y abre sus puertas. Así se confirma ese movimiento interno del que Platón es expresión manifiesta.

Y la verdad es que Platón crea con ello un género que perdura aún en nuestro siglo XX y que sigue ligado a un deseo de enseñanza y dirigido a un público amplio. La especie de rigor exigente implantado por Platón y el movimiento interno que le otorgara al diálogo desaparecieron con el desarrollo intelectual de la época de los descubrimientos, pero el diálogo filosófico sobrevivió en los filósofos preocupados por convencer o en los escritores apasionados por el razonamiento justo. Lo hallamos en Plutarco y en Luciano, en Cicerón y en la diatriba; se lo utiliza como modo de expresión, aquí y allá; en Erasmo y en Galileo; alcanza su pleno desarrollo en Inglaterra, con Tomás Moro, Hobbes, Berkeley y Hume, al mismo tiempo que en Francia con Fontenelle; más tarde lo practican Renan y Valéry.

Esta lista de nombres, muy incompleta, demuestra el alcance de esa otra creación ateniense y da prueba del espíritu que la anima: a la inversa del secreto y del misterio (a los que guardaba el sitio), y al margen de las exposiciones magistrales (que iban a sucederla), se volvía hacia los demás, para reunirlos, instruirlos y convencerlos, a todos.

Sin embargo, este rasgo sigue siendo a todas luces periférico respecto a las doctrinas mismas de Platón. No se trata de exponerlas aquí, aunque podemos al menos apuntar uno o dos aspectos que hacen del platonismo el punto extremo de la tendencia descrita a lo largo de este libro.

En verdad, la filosofía de Platón lleva al límite el movimiento propio de Sócrates, consistente en pasar de lo concreto y su diversidad a la idea, concebida en su universalidad.

Vimos ese movimiento con el ejemplo de *Menón*, en el que las diversas virtudes desaparecen ante la idea de la virtud en sí misma [13]. Podríamos citar otros ejemplos en los diálogos socráticos. Así, cuando

[13] Cf., aquí, págs. 223-224.

Eutifrón debe definir la piedad y comienza por referirse a su propio ejemplo para luego poner en duda el placer de los dioses, Sócrates no cesa de llevarlo a una definición más general y más precisa, que delimite la idea de piedad en sí misma. Vemos incluso esbozarse el vocabulario que será el del platonismo. En la página 6 d, Sócrates se queja: «No he pretendido que me hagas conocer algunas de esas varias cosas que son piadosas; lo que te he preguntado es cuál es precisamente el carácter general *(eidos)* que hace que todas las cosas piadosas tengan esa particularidad. Pues, si no recuerdo mal, has declarado que hay un carácter único *(idea)* que hace que toda cosa impía sea impía y toda cosa piadosa sea piadosa.» Y más adelante: «Diríase que no quieres revelarme su verdadera naturaleza *(ousia)*, sino que te limitas a un simple accidente» (11 a).

Con Platón, este movimiento se encuentra, en lo sucesivo, en el origen de todo. No sólo adopta el mismo camino seguido por el espíritu, sino que lo convierte en una metafísica; y, no contento con subordinar lo concreto a la idea, subordina el conjunto del mundo físico al de las ideas y, por consiguiente, todos los placeres del cuerpo a la contemplación de las almas.

En esa transformación, la idea ya no es un concepto o una elaboración del espíritu. La idea «es», en el sentido pleno de la palabra; permite la inteligibilidad, pero es al mismo tiempo divina. Se puede decir que adquiere una existencia luminosa e inefable: todo lo que creemos real no es más que su copia borrosa [14].

De este modo se constata el surgimiento de un umbral en el movimiento interno del pensamiento griego. Hasta ahora, ese movimiento impulsaba a los espíritus a buscar uno tras otro, cada cual en su ámbito, una verdad abstracta y universal capaz de aclarar este o aquel aspecto de nuestra vida humana, mientras que, con Platón, el mundo mismo se tambalea; esa vida humana no es más que un reflejo sin interés, que cede todo su espacio a ese abstracto, a ese universal, que es lo único real y lo único que cuenta: que se convierta en un polo de atracción que borre todos los demás fines está en la lógica de ese pensamiento. Es un poco como si de pronto, a fuerza de avanzar cada vez

[14] Por ello se estableció la costumbre de escribir, a propósito del platonismo, la palabra «idea» con mayúscula inicial.

más deprisa en ese sentido, se produjese un despegue hacia un mundo liberado de la gravedad.

Esta reflexión propia de Platón aparece con toda su fuerza y de modo muy novedoso cuando evoca la idea del Bien. Las inolvidables páginas que le dedica en *República* muestran la subordinación que establece, poco a poco, entre todo el resto y esa realidad última.

En primer lugar, Platón da su punto de vista a través de la división y la clasificación: imagina una línea en la que sitúa los diferentes objetos que captamos por la percepción o por el espíritu y en la que se pasa, por gradación, de las cosas visibles a las invisibles; después, dentro de las cosas visibles se pasa de los reflejos o las sombras a aquello de lo que son imagen; por último, dentro de las cosas invisibles se pasa de las figuras e hipótesis, que responden a un conocimiento discursivo, al principio de todo, que no admite ya hipótesis y que constituye la forma más elevada de la inteligencia [15].

A este análisis de orden intelectual se une, al principio del Libro VII, la famosa imagen de la caverna, que reproduce esa gradación de una forma simbólica pero que muestra, al mismo tiempo, su dimensión afectiva y las implicaciones políticas.

Resulta de sobra conocido: compara a los hombres con unas gentes que estarían en una caverna, al fondo de un largo pasillo, en el que hay un fuego encendido. Situados mirando al fondo, sólo ven las sombras del mundo exterior tal como las proyecta el fuego. No conocen otra realidad.

Sin embargo, piensa en una liberación:

> Que se desligue a uno de estos cautivos, que se le fuerce de repente a levantarse, a volver la cabeza, a marchar y a mirar del lado de la luz; hará todas estas cosas con un trabajo increíble; la luz le ofenderá los ojos, y el alucinamiento que habrá de causarle le impedirá distinguir los objetos cuyas sombras veía antes. ¿Qué crees que respondería si se le dijese que hasta entonces sólo había visto fantasmas y que ahora tiene delante de su vista objetos más reales y más aproximados a la verdad? (515 c-d.)

[15] Al mismo tiempo, las operaciones del espíritu son objeto de una gradación que hace pasar de la opinión *(doxa)* al conocimiento *(dianoia)* y luego a la inteligencia *(noesis)*.

Entonces, se le hace subir hasta que llegue a la luz y ésta le deslumbre. Para acostumbrarse, mirará primero los reflejos y las sombras. Más tarde, podrá mirar los astros y la noche. Y más tarde, por fin, el sol...

Y es que el sol es, en el mundo visible, el equivalente a la idea del Bien en el mundo de las ideas. La educación debe operar en nosotros la misma conversión que experimenta el hombre de la caverna y acostumbrarnos, poco a poco, a la luz. El filósofo, que se habrá elevado hasta el principio supremo, no tendrá ningún deseo de retornar a la caverna. Sin embargo, lo hará, por deseo de justicia, arriesgándose al ridículo, a pasar por loco y jugándose la vida.

«Ver claro» había sido la aspiración apasionadamente procurada por los griegos, sobre todo en Atenas. Tal había sido el objetivo de Tucídides. Y esto suponía tomar cierta distancia respecto a los desórdenes engañosos de lo vivido: de pronto, ese mismo objetivo se convirtió en una exigencia tan absoluta que se transformó en doctrina metafísica y que lo real, por entero, se hizo oscuro respecto a la verdadera claridad. Se convirtió al mismo tiempo en vano e irreal. La mutación llegó a su fin extremo.

Este gran movimiento de conversión acarrea muchas consecuencias. No tomaremos aquí en consideración los problemas de orden filosófico planteados por el hecho de que, en el pensamiento de Platón, existen ideas de todo, incluso de realidades empíricas, y de que resulta entonces aún más difícil precisar la manera en que se lleva a cabo la participación entre los dos terrenos [16]. Nos limitaremos a recordar cómo este pensamiento se traduce en el doble terreno de la política y de la moral.

El primero constituye una brillante ilustración de ese paso al límite que acabamos de sugerir, ya que Platón está completamente resuelto a partir de la idea y modelar lo real en función de ella.

El camino de su pensamiento no tiene vacilaciones. Se esfuerza por definir *a priori* un modelo ideal; y las instituciones o la vida política sólo serán buenas en la medida en que se acomoden al mismo.

[16] Platón trata estos problemas en la última parte de su vida; el texto que más directamente nos interesa aquí es *Parménides*.

Cuando clasifica los regímenes, establece un orden en función del mérito: ese mérito decrece conforme se aparta del modelo. Más tarde, él mismo ofrecería sucedáneos de ese ideal para intentar acercarse a la esfera de lo posible; tras el modelo ideal de *República*, encontramos esas flexibilidades en *Política* y en *Leyes*. Sin embargo, está claro que la descripción del modelo ideal sigue siendo la esencial y domina todo el resto.

Por último, en la descripción de los demás regímenes hallamos un rasgo que estaba ya en la tradición griega anterior: los describe, en efecto, no en función de instituciones concretas, sino en función del espíritu y la jerarquía de valores que comportan, y, de este modo, presenta imágenes tipo simplificadas y reducidas a la idea fundamental; ello explica sin duda que sus descripciones, a menudo mordaces, valgan para todos los tiempos. ¿Quién no cita todavía hoy las deformaciones del espíritu democrático, la pérdida del respeto por los padres o por los profesores? Este rasgo coincide con una tendencia muy conocida, pero la ilustra, de paso, con raro esplendor [17].

¿Cómo traza Platón ese modelo ideal? Una vez más, la supremacía indiscutida de la idea se confirma con nitidez: traza el modelo proponiéndose desde el principio definir la justicia. Todo el modelo político está destinado, en realidad, a mostrar con mayor claridad lo que sería la justicia en el alma del individuo. Moral y política pertenecen rigurosamente al mismo modelo, y también la justicia, definida como un equilibrio entre componentes; y toda desviación puede describirse en términos parecidos en lo que respecta a la ciudad o al alma. Ese paralelismo sin fallos es una prueba más del papel dirimente desempeñado por el modelo común.

Para preservar esa justicia así definida y acomodarse a sus exigencias fundamentales, Platón acepta para su ciudad las consecuencias más revolucionarias, sin retroceder ante nada: feminismo (¡no el nuestro!), comunismo (¡todavía menos el nuestro!), gobierno de los filósofos (¡tampoco los nuestros!), vigilancia y reglamentación; Platón va

[17] Este esquematismo era habitual en la discusión de las constituciones, pero aquí aparece tanto mejor cuanto que las descripciones son más ricas y, en apariencia, más concretas (¡siempre el detalle que simboliza lo esencial!).

hasta el final, sin vacilar. La idea, en efecto, debe en lo sucesivo regirlo todo, y el análisis teórico, que ocupaba las reflexiones de los autores del siglo anterior, gobierna ahora, de modo directo, las reglas de vida de todos.

Además, resulta necesario añadir que, en el platonismo, esas exigencias tan imperiosas que lo sacrifican todo a la justicia no acaban en modo alguno con los fines de la vida moral. Incluso en *República* pudimos ver la ascesis que revelaba la elevación hacia la luz del Bien y la dicha que acompañaba al descubrimiento de su resplandor. Y es que nadie expresó mejor que Platón la maravilla de ese esfuerzo. Para él, se trata de aligerar el alma, de liberarla. Lo dice con fuerza en *Fedón:*

> Yo te lo diré. Conocen, en efecto, los deseosos de saber que, cuando la filosofía se hace cargo del alma, ésta se encuentra sencillamente atada y ligada al cuerpo y obligada a considerar las realidades a través de él, como a través de una prisión, en vez de hacerlo ella por su cuenta y por medio de sí misma, en una palabra, revolcándose en la total ignorancia; y que la filosofía ve que lo terrible de esa prisión es que se opera por medio del deseo, de suerte que puede ser el mismo encadenado el mayor cooperador de su encadenamiento. Así pues, como digo, los amantes de aprender saben que, al hacerse cargo la filosofía de nuestra alma en tal estado, le da consejos suavemente e intenta liberarla... (*Fedón*, 82 d-83 a.)

Esta liberación del alma no siempre se realiza sin conflictos; la yunta alada de *Fedro*, en la que uno de los dos caballos del alma se niega a escuchar a la razón, es un ejemplo patente de ello. Pero el amor puede contribuir: toda una vida interior cala en la vida moral y la inspira en lo sucesivo, según una perspectiva que será la del cristianismo. De hecho, Platón escribirá en *Teeteto:* «Es menester huir de él (del mal) hacia allá con la mayor celeridad, y la huida consiste en hacerse uno tan semejante a la divinidad como sea posible» (176 b).

Estos textos se confirman unos a otros. Todos, de formas diversas, ilustran la preeminencia absoluta de las esencias eternas y universales. Por ello, confirman también el lugar que ocupa Platón en la aventura intelectual de Grecia, tal como yo he intentado describirla aquí. Es

verdad que podíamos imaginar a la filosofía poniendo punto final a esa aspiración profunda a modelos abstractos que se abría paso desde Homero, pero no podíamos imaginar un sistema tan exigente como el de Platón, ya que nunca nadie llegó tan lejos por esa vía; después de veinticinco siglos, sigue siendo el punto extremo del idealismo, aquel para el que todo lo real desaparece ante el modelo abstracto, o bien aquel que trata, ya de alcanzarlo, ya de imitarlo.

*

Aquí es necesario un paréntesis.

Desde este punto de vista, Aristóteles defendió la opinión contraria de su maestro Platón. Es cierto que expresó sus preferencias en el terreno político, pero las definió mediante una confrontación entre las diferentes posibilidades que ofrecía la realidad. Se ocupó incluso de efectuar una recopilación de las diversas constituciones, en la que señalaba las particularidades de cada una de ellas. Y sin embargo, este modo de proceder, tan contrapuesto al de Platón, refleja, desde el punto de vista del helenismo, exactamente la misma tendencia. Platón y Aristóteles definen las dos formas que puede adoptar la aspiración a lo universal.

En primer lugar, el movimiento interior es el mismo. Aristóteles reúne las descripciones de las constituciones, pero a partir de ejemplos concretos extrae, en *Política*, cierto número de tipos de constituciones que coinciden con los de la tradición. Y aunque se contenta, al contrario que Platón, con una mezcla, la presenta no obstante, a su vez, como un modelo que hay que imitar, establecido tras una reflexión abstracta.

Por otra parte, aunque pierde esa manera audaz de anclar todo un pensamiento en la universalidad de las ideas, su camino mismo implica otro sentido de lo universal, que le lleva a informarse acerca de todos —griegos y bárbaros— y, por consiguiente, a plantear la pregunta desde el punto de vista de todos los hombres y para todos ellos. En un caso, lo abstracto es el lugar geométrico común; en el otro, el encuentro se realiza, al principio, en intercambios reales, a partir de los cuales se elaboran conclusiones abstractas. A lo universal de la geometría corresponde lo universal de la capacidad de comparación.

Esta misma diferencia se halla en el pensamiento moral o metafísico de estos dos autores. Platón se concentra cada vez más en la existencia de las ideas o en el Alma del Mundo; Aristóteles abre la puerta a todos los conocimientos: lógica, retórica, poética, historia natural, biología y física. Del mismo modo, mientras que Platón reduce todas las virtudes a la idea del Bien y la Justicia, Aristóteles se entrega a una reflexión sobre las costumbres y clasifica las diversas virtudes, introduciendo nuevas, relativas a la vida en sociedad; así, junto a la amistad, sitúa la amabilidad, la jovialidad, la liberalidad, entre otras. Lo que significa también que, junto a las virtudes generales, abre la puerta a las virtudes afectivas; del mismo modo, junto a la justicia acoge a la equidad, de carácter más personal y de definición menos estricta.

Aristóteles recomienda, para todo, el justo medio, lo cual implica investigación y comparación, pero también cierto realismo. Su camino es contrario al de Platón; y sin embargo, a él, al precursor de todas las clasificaciones, se remontan las categorías que sirven para definir los conceptos y que la filosofía escolástica llamaría «los universales».

Esta doble orientación, que se dibuja en la Atenas del siglo IV a.C., se traduciría en el modo en que sobrevivieron estas dos filosofías.

No han dejado de ejercer influencia en la historia del pensamiento, pero lo han hecho en épocas y en ámbitos muy diferentes.

Aristóteles representó el retorno a la cultura y a la filosofía en la segunda mitad del medievo. Rasgo notable y muy característico del tema que aquí nos ocupa: fue traducido al latín, al siriaco, al árabe y al hebreo, y los editores modernos utilizan todavía, en algunos tratados, la traducción árabe para intentar remontarse al texto original. Este lujo de traducciones ilustra el carácter intelectual, útil para todos, y adaptable, de su gran empresa, que consistió en poner orden en el saber. Los teóricos cristianos proporcionan una segunda prueba de ello, ya que, cuando fue redescubierto en Occidente, les ofreció el lenguaje mismo de sus enseñanzas. La escolástica se alimenta por completo de Aristóteles. Sus análisis, sus clasificaciones y sus demostraciones son la autoridad constantemente invocada.

Sin embargo, Platón reinó antes y después. Inspiró a Plutarco y, al renovarse su pensamiento desde dentro, dio origen al neoplatonismo, que siguió su impulso inicial; inspiró a Plotino, a Porfirio, a Jámblico,

autores que, poco a poco, se acercan al cristianismo. Y, sobre todo, impulsó con su inspiración a todo el Renacimiento, primero en Florencia y después, de manera más general, en Europa.

Resulta tanto más necesario señalarlo cuanto que en nuestro mundo actual su fama parece arruinada. Hoy día se lee con mayor agrado a los presocráticos que a Platón: Nietzsche, en ese terreno, mostró la vía. Y nuestra época en general podría muy bien ser un terreno desfavorable: es demasiado materialista y, a la vez, está demasiado habitada por el absurdo y la relatividad, demasiado abierta, también, a todas las tolerancias, como para reconocerse en Platón.

Sin embargo, mientras que la filosofía y los modos de pensar más extendidos le dan la espalda, queda en la literatura el modelo del filósofo; su pensamiento halla respuesta entre novelistas y poetas, porque muestra una dirección por la que seguir y la muestra con fervor. Algunos recogen el testigo del idealismo en general. Otros, sin conocerlo necesariamente bien, se aferran a una tendencia, a una idea, y reconocen los valores que toman de su obra. Para unos será el recurso a las matemáticas, para otros la mención o la descripción de experiencias psicológicas, incluso de la homosexualidad que proporciona el marco de las teorías sobre el amor; y para otros más, el secreto de lo no dicho. Y se citan, según los casos, el mito de la caverna, las luchas del alma enamorada, el gobierno de los filósofos, la crítica de la democracia, y el tirano que es como aquellos que han probado entrañas humanas y, desde entonces, se convierten en lobos. O bien, sencillamente, se citan la descripción del filósofo, ridículo en la vida corriente pero a gusto en las meditaciones dignas de un hombre libre, y, quizá, a Diótima, la inspiradora.

Sin duda la calidad literaria de los escritos de Platón tiene mucho que ver en estas supervivencias, que son, también ellas, literarias [18]. Pero al parecer corresponden igualmente a la manera en que Platón supo, en todas sus evocaciones, ir a lo esencial. Cada una de ellas contiene el espíritu profundo de su filosofía. Cada una la hace viva y accesible a lectores no especializados. Cada una presenta una imagen límite, que ningún idealismo, en ninguna época, pudo ofrecer con tanta fuerza.

[18] Ha habido, incluso recientemente, algunas tentativas de representar diálogos de Platón en el teatro.

Ello explica que en nuestro mundo, que no es, en los tiempos que corren, platónico, Platón esté en todas partes.

Es más, los filósofos, incluso los más alejados del platonismo, tienen tendencia a echarle la culpa, como si él encarnara ese sentido del mundo en el que ya no creen. De Nietzsche a Heidegger, y a muchos otros, todos necesitan hablar de él, escribir sobre él. Otros la toman con sus ideas políticas, las critican, las niegan, las interpretan en todos los sentidos: nuestro mundo moderno, incluso cuando rechaza el platonismo, no cesa de referirse a él con una especie de pasión envidiosa.

Esto se comprende si es verdad que Platón, a la vez que rompe con la extraordinaria confianza del siglo V, que quería entenderlo todo de inmediato, proyecta verdaderamente el mismo impulso en un marco nuevo, el del pensamiento puro, y si ese gran esfuerzo por alcanzar lo universal se vuelve al final y con decisión hacia el modelo que exige un mundo en el que no cuentan sino las Ideas.

Platón marca así, al mismo tiempo, una ruptura y una continuación, e incluso un final.

Conclusión

La apertura a los demás

La evocación del pensamiento platónico, centrado en el pensamiento puro, pone en evidencia quizá dos de las debilidades de la exposición presentada aquí.

En primer lugar, sugiere un final y ofrece la oportunidad de detenerse; sin embargo, si el rasgo que hemos estudiado en esta serie de capítulos es en verdad griego antes que ateniense, debe hallarse, sin duda alguna, en todos los escritos griegos, incluso tras la caída de Atenas. Reconozcámoslo: resultaría fácil y tentador seguirle el rastro a través de Menandro (con su sentido de lo humano), a través del pensamiento estoico (y su sentido de lo universal), a través de Plutarco (tan apasionado por la cultura y la tolerancia)... Renuncié a ello para retener sólo el momento más revelador: el que contiene en germen a los demás.

Es más grave constatar que el camino tan bien jalonado que conduce a Platón trae aparejada una opción involuntaria: la exposición ha estudiado el secreto de orientaciones que no sólo eran literarias, sino intelectuales, y que se traducían en opciones casi filosóficas. Ahora bien, es perfectamente cierto que esas orientaciones y esas opciones revelan con esplendor lo que fue el prodigio de Grecia. Sin embargo, concentrándonos en ese secreto corremos el riesgo de olvidar muchas cosas.

Corremos el riesgo de olvidar, en primer lugar, que el hombre que exaltaron los griegos era un hombre completo. Le gustaban la vida y las fiestas, los banquetes, el amor, la gloria [1]. Algunos autores lo expre-

[1] Corremos el riesgo de olvidar también que esa civilización anterior al puritanismo carecía absolutamente de complejos: las pinturas de vasos presentan la misma alegre indecencia que Aristófanes. Y es divertido recordarlo al salir de un análisis sobre el platonismo.

saron más que otros, como Hesíodo, los líricos o Aristófanes, aunque desde Homero hasta los coros de las tragedias este aspecto nunca está ausente. Hay que recordarlo con énfasis, primero porque es éste uno de los atractivos más asombrosos de la literatura griega, y también porque semejante amor por la vida realza aún más la importancia de ese esfuerzo por comprenderla, por dominarla y por elevarse desde esos beneficios concretos hacia un pensamiento coherente. La mezcla de los dos es lo que hace inimitable a Grecia.

Además, al restituir esta dimensión —deliberadamente dejada a un lado en una exposición dedicada a un solo tema— corremos el riesgo de olvidar también que el análisis descrito en los textos no representa más que un aspecto de la cultura y la civilización griegas.

Es cierto que se trata del aspecto más original, ya que ninguna otra civilización se apasionó tanto por el arte de decir, de testimoniar y de analizar. Sin duda, éste sigue siendo el hecho más destacado del helenismo. Sin embargo, la aspiración a lo universal, de la que son testigos los textos, debería, si es hasta tal punto característica, hallarse también en el arte, la religión, la vida y las costumbres.

Harían falta varios libros más para demostrar que esto es así, y ello a través de análisis más inciertos que los que ofrecen los textos: sólo ellos dicen lo que tienen que decir, sin ambigüedad. Sin embargo, podemos recordar, a propósito del arte o de la religión, que se dieron breves indicaciones cuando parecía que la exposición lo exigía. Y confirman el resultado de la investigación llevada a cabo aquí.

El arte griego es ante todo eminentemente humano. Basta pensar en Egipto o India para apreciar la diferencia. Incluso cuando representa gigantes y monstruos, se acerca siempre lo más posible a la forma humana. En los combates entre dioses y gigantes, apenas se distinguen unos de otros: todos parecen hombres (como en el friso del tesoro de Sifnos, en Delfos). Y cuando un hombre y un dios se encuentran frente a frente, como en el friso del tesoro de los atenienses, también en Delfos, apenas si el dios es más alto que el hombre. Rememoremos las relaciones entre héroe y dios en Homero...

Por otra parte, la representación de las figuras humanas en la época arcaica se envuelve, sobre todo —ya lo vimos [2]—, en una especie de generalización y de comedimiento, que excluye las notaciones demasiado personales y los sentimientos demasiado acentuados; poco importa que sea por falta de experiencia o por deseo consciente: las estatuas que nos reciben en los museos tienen la reserva altiva de lo irreal, y por ello, seguramente, nos conmueven más.

Por último, el templo griego es en sí un monumento a las líneas sobrias, en el que la escultura sólo ocupa emplazamientos muy delimitados. Está hecho a la medida del hombre. No posee la ambición de las pirámides ni la profusión del templo de Angkor. Quizá es la idea, a primera vista desconcertante, que expresa el Pericles de Tucídides, cuando declara: «Amamos la belleza con economía.[3]»

De este modo, la misma aspiración a lo general, a lo humano y a lo universal se traduce tanto en el arte como en la literatura.

En cuanto a la religión, resulta difícil imaginar una que esté más cerca del hombre. El antropomorfismo se halla siempre presente. Y aunque en un principio pudieron identificarse los animales con los dioses, desde la epopeya de Homero se convirtieron en simples favoritos de esos mismos dioses. Además, esos dioses son múltiples, y, gracias a las disputas que los enfrentan, el hombre siempre puede contar con uno a falta de otro. Es cierto que los dioses pueden castigar, sobre todo Zeus, su soberano. Sin embargo, aun sabiéndolo, los hombres no viven en el temor, ni tampoco en la sumisión. Llegado el caso, hay poetas que se burlan de los dioses, y no por ello los devoran los desastres. Puesto que se relacionan con ellos libremente, sin dogma ni clero, sienten menos miedo de los dioses. Además, existen intermediarios y posibilidades de comunicación, a través de los héroes, que son como semidioses, y los oráculos, gracias a los cuales se puede pedir consejo. Si añadimos a esto que los dioses son los antepasados de muchas familias, y los protectores de una u otra ciudad, constatamos de qué manera se reduce la distancia

[2] Véase Capítulo II, págs. 73-74.

[3] II, 40, 1; sin embargo, al parecer el texto apunta al tipo de vida, en el sentido amplio del término.

entre lo divino y lo humano[4]. Ya lo vimos a propósito de Homero[5], pero este principio permitiría, más adelante, relaciones cada vez más personales con la divinidad. Esto fue así hasta el final del helenismo y facilitó a veces transiciones con el cristianismo.

Además, en Grecia, esos dioses múltiples, de atribuciones bastante flexibles, se confundieron en seguida con las actividades que les eran gratas. Ellos también se convirtieron en una especie de símbolos, de valor universal. Para un griego de la época clásica, Afrodita es la imagen del amor, Artemisa de la pureza y Ares de la guerra[6]. De este modo, hallamos también aquí, como en otros lugares, ese lenguaje de los signos, según el cual todo ser que pertenece al mito reviste una significación general para el hombre.

Sin duda, es ésta una de las razones que facilitaron los intercambios y las asimilaciones con las demás religiones. De todas maneras, la religión griega no era nacional. Los dioses podían establecer vínculos privilegiados con una ciudad (como Atenea con Atenas), pero esto no les impedía ser reconocidos y honrados en otros lugares, incluso, en algunas ocasiones, entre los bárbaros. El hecho de que portasen otros nombres se consideraba como un matiz; hallamos la prueba de ello en Herodoto[7]. En resumidas cuentas, era una religión a la vez acogedora y fácil de acoger. Sabemos que san Pablo se refirió en Atenas a la existencia de un culto «Al Dios Desconocido». Pero sin llegar hasta el cristianismo, Glen Bowersock ha insistido recientemente en el papel que la religión griega desempeñó en la unificación del paganismo tardío. Esa cultura, escribe, «ofrecía, en el lenguaje, el mito y la imagen, el medio de expresar las tradiciones locales de modo más explícito y universalmente comprensible»[8]. Como siempre, en efecto, la ascen-

[4] Incluso los ritos son fiestas para los hombres; y comparten con los dioses (según reglas bien establecidas, evidentemente) las ofrendas del sacrificio.

[5] Cf. en particular pág. 35.

[6] Este sistema de equivalencias ha llegado hasta nosotros, en algunos casos, a través del latín. Todavía hoy se dice «sacrificar a Venus» así como «rendir homenaje a las Musas».

[7] Cf., aquí, III, pág. 105. La asimilación, como es bien sabido, se llevó a cabo también, y todavía con más facilidad, con la religión romana.

[8] *Hellenism in late Antiquity*, pág. 9; las palabras son: «A more articulate and a more universally comprehensible expression.»

sión hacia lo universal en el orden intelectual facilita la apertura hacia lo universal en el orden de las relaciones humanas.

No obstante, estas mismas palabras llaman la atención sobre una tercera laguna, más grave, de la exposición presentada en este libro. ¡Y sin embargo, empezamos bien en lo relativo a las relaciones humanas! Con Homero, desde las primeras páginas constatamos una sorprendente disposición a acoger a los demás con ausencia de etnocentrismo, una comprensión y una cortesía totalmente excepcionales, no sólo en una época arcaica, sino en cualquier época. Más adelante, vemos asomar en Heródoto una rara tolerancia. En los dos casos, los temas se trataron porque los autores hablaban de ello, e incluso con insistencia. Pero en conjunto, la importancia del esfuerzo intelectual realizado en un siglo anuló en mayor o menor medida para nosotros los valores humanos. Y ¿cómo hablar de una cultura sin decir lo que ofreció en este terreno?

Todos sabemos que Grecia ofreció al mundo la expresión perfecta e ideal de la justicia y de la libertad. ¡Lo que no está nada mal! Y estas dos grandes ideas trajeron como consecuencia otras. Generaron, por supuesto, el respeto a las leyes (que vimos a propósito de la democracia), así como el civismo y el sentido del valor. Pero generaron también el deseo de amparar a los oprimidos, liberar a las víctimas y exponerse por su defensa: es éste uno de los títulos gloriosos a los que Atenas no deja de aspirar.

Sin embargo, este brillante punto de partida no debe hacer olvidar todo lo que, más allá de la ley y sus reglas, iba en el mismo sentido, de un modo más discreto.

Para empezar, ¿por qué la ley? Aquí la hemos hallado en el contexto político de la democracia. Es hora de remontarse a un poco antes, ya que con los griegos ¡siempre hay que efectuar este movimiento! Nos percatamos entonces de que constituía para ellos, ante todo, lo contrario de la violencia[9].

[9] Véase, de hecho, *Medea*, 537-538: Jasón dice a Medea lo que le ha aportado el hecho de vivir en Grecia: «Conoces la justicia y el uso de las leyes sin concesiones a la fuerza.»

Los griegos no cesaron de alzarse contra la violencia. Detestaron la guerra, la arbitrariedad y el desorden.

El tema de la guerra es conocido. Ya en Homero, la guerra es el lugar del heroísmo, pero también el del sufrimiento y la muerte [10]. Ares, el dios de la guerra, repugna incluso a Zeus: «Me eres más odioso que ningún otro de los dioses del Olimpo. Siempre te han gustado las riñas, las luchas y las peleas» (*Il.*, V, 890-891).

En realidad, la condena de la guerra estará presente en todos los textos griegos. Está en Heródoto, a quien inspira, entre otras, una famosa fórmula: «Nadie tan insensato existe que prefiera la guerra a la paz; en ésta, en efecto, los hijos entierran a sus padres; en aquélla, por el contrario, los padres a los hijos» (I, 87). Está en Esquilo, con sus grandes coros de dolor y la imagen que expresa, a propósito de la guerra de Troya: «Ares, cambista de oro y de cadáveres, y que sostiene el fiel en la refriega, desde Ilión devuelve un puñado de polvo calcinado, amargo y triste a sus deudos, y rellena las urnas de ceniza en vez de devolver a unos guerreros...» (*Agamenón*, 439-444). Está sobre todo en Eurípides, con esas terribles tiradas de *Las suplicantes*, cuando dicen que los hombres, en su locura, prefieren «la guerra, rechazando los bienes, y los hombres reducen a otros hombres a la servidumbre, y las ciudades a otras ciudades más débiles» [11]. Está también en Aristófanes. Está por todas partes.

Por otro lado, el último texto de Eurípides citado muestra adecuadamente que, detrás de esa condena de la guerra por los males que causa, los griegos discernían a la perfección que el principio mismo de la guerra era inadmisible, pues implicaba remitirse sólo a la fuerza. Y es que percibieron desde el principio el escándalo que suponía el reino de la fuerza. Ya Hesíodo lo ilustra en el magnífico apólogo del halcón y el ruiseñor, citado antes, en el capítulo relativo a Píndaro [12].

---

[10] Cf., aquí, págs. 26-33. Podemos citar también, en la descripción del escudo, la ciudad en guerra, donde se agitan «la Discordia, el Tumulto y la funesta Ker» (XVIII, 535).

[11] 480-493. En estas últimas palabras, el orden es inverso en el texto griego. Véase también, más adelante, 939 y 954. Algunas obras están enteramente inspiradas en esta condena de la guerra, como *Andrómaca*, *Hécuba*, *Las troyanas* e incluso *Helena*.

[12] Véase, aquí, pág. 78.

La misma protesta inspira *Prometeo*, de Esquilo, donde la arbitrariedad de Zeus tiene como ministros al Poder y a la Fuerza o, según una traducción más exacta, a la Fuerza y a la Violencia (en el sentido en el que decimos ejercer violencia sobre alguien). Se halla en todos los análisis relativos a la tiranía, y sobre todo a esa tiranía entre estados que es el imperialismo: reinar *bía(i)* es reinar por la fuerza, contra la voluntad de la gente. Se halla en los análisis abstractos y despiadados de Tucídides (en el diálogo de Melos, en el Libro V) o de Platón (con el Calicles de *Gorgias*).

Se puede decir que Grecia se movilizó contra la violencia. Esto inspiró su respeto apasionado por la ley, pero ese sentimiento se tradujo igualmente en otras formas más amplias, ya que a la violencia también se opone la persuasión.

En las evocaciones agrupadas en esta Conclusión puede resultar sorprendente ver cómo la exposición cambia de tono, cómo se llena de pronto de citas y de referencias, cuando esperaríamos ideas generales y resúmenes: es casi imposible hacerlo de otra manera. Si queremos sugerir, aunque sea rápidamente, corriendo, la importancia de esos valores definidos por Grecia y legados por ella al mundo occidental, hay que ofrecer al lector un ramillete de esos textos que alimentaron ese mundo durante siglos. Confirman que la demostración podría hacerse y que las afirmaciones no son gratuitas. Por su número, sobre todo, sugieren que se trata de valores que eran apreciados entonces por todos los hombres de aquella época, independientemente de las distinciones de opinión o de género literario. Quizá también dejarán de paso —¿quién sabe?— al deslumbramiento que proporciona un entusiasmo lúcido y siempre más o menos contagioso. Y además, ¿qué mejor que regalar un ramillete para despedirse?

Una vez cerrado este paréntesis, hay que apresurarse a añadir la persuasión de la ley: siempre interviene allá donde la ley no gobierna. Preside los acuerdos. No se cansa de ir en contra de la violencia. Cómo no recordar que todos los crímenes y todas las venganzas de los que está hecha *Orestíada*, de Esquilo, se estrellan contra la soberanía justa

de un tribunal, y que Atenea, entonces, intenta persuadir a las Erinias en lugar de forzarlas. Parece la profesión de fe del helenismo en el cenit de su perfección, cuando evoca «la persuasión majestuosa» que da a su palabra «dulce hechizo» (*Las euménides*, 885-886). Y, para contestar en lenguaje humano a las palabras de la diosa, podríamos citar al joven Neoptolemo de Sófocles cuando aspira a convencer a Filoctetes en lugar de engañarlo y aprovecharse de su ventaja. Persuadir: este es el resorte de esa democracia de la que se sentían tan orgullosos los griegos, quienes dejaban la coacción para los tiranos.

Se podrá decir que este lenguaje no concuerda con el imperialismo, que era una tiranía. Sin embargo, fueron los atenienses quienes nos lo dijeron, conscientes de esa situación y capaces de establecer la constatación con amarga lucidez. Que el tirano y el Estado-tirano están abocados al desastre fue dicho por Tucídides, e Isócrates fue aún más lejos. Entre ambos extrajeron el esquema de esa «enfermedad», describiéndola de una forma general aplicable a cualquier época.

Sin embargo, hay que decir también que, bajo el peso de esa experiencia y de esa clara percepción del mal, los griegos lanzaron la idea de todos los acuerdos posibles entre estados. Del mismo modo que Atenas supo hacer borrón y cuenta nueva después de la guerra civil y encontrar para la reconciliación entre ciudadanos un modelo nunca superado, los griegos inventaron el principio de los acuerdos, los arbitrajes, los tratados, las ligas, las federaciones y las confederaciones. No lograron unirse, pero asentaron los principios, mostraron lo que había que evitar y cuáles eran las condiciones que había que cumplir [13]. También en este particular vivimos de su herencia y de lo que produjo.

Sin embargo, todo esto se sitúa en el ámbito de los reglamentos y el derecho. ¿Los griegos no iban más allá? ¿No tenían nada que les llevara hacia los demás, hacia aquellos con los que no les unía ningún pacto y ninguna obligación escrita? Atenas hablaba de tolerancia en las relaciones privadas [14], pero ¿no había nada que superara este marco?

Ahí reside el prodigio, ya que ese pueblo, hechizado por la escritura y las bases seguras que ofrecía a todos, inventó, sin embargo, la idea

[13] Véase el Capítulo VI de nuestro libro *La Grèce antique à la découverte de la liberté*, y las obras allí citadas.

[14] Cf,. aquí, págs. 114-115.

de las leyes no escritas para todo aquello que se situara más allá del terreno de las leyes. Esas leyes no escritas son muy conocidas gracias al elogio que de ellas hizo Sófocles en *Antígona* y en *Edipo rey*. Imponen, por ejemplo, el respeto por los suplicantes y los heraldos, el entierro de los muertos y la ayuda a los oprimidos. Pero lo importante es que son, contrariamente a las leyes escritas, universales. A veces se las llamó «leyes comunes de los griegos», aunque otros textos insisten en la idea de que son válidas para todos. Respecto a ellas, leemos en Jenofonte que son «las que en todo país se tienen y reciben del mismo modo», o bien, en Isócrates, «las que todos los hombres practican desde siempre»[15]. Aristóteles precisa que «hay algo que todos adivinan que, comúnmente, por naturaleza, es justo o es injusto, aunque no haya ningún mutuo consentimiento ni acuerdo entre unos y otros»[16].

Esta invención griega se quiere universal y abre la puerta a unas mejores relaciones entre los hombres en general. En este momento es cuando el propio Aristóteles le hace un hueco, junto a la justicia, a la equidad, disposición interior muy flexible, y cuando se extienden un poco por todas partes las ideas de benevolencia, comprensión e indulgencia[17].

La apertura a los demás, que empezaba por la lucha contra la violencia, se completa aquí para superar el marco de la ciudad, o incluso de Grecia, a la vez que el rigor de las exigencias fundamentales.

La Grecia de entonces no inventó nada tan directo y afectivo como el amor cristiano que engloba a todas las criaturas en nombre del mensaje del Cristo, pero su aspiración a lo universal le hizo encontrar en la cualidad común de los hombres la fuente de una comunicación fraterna; la conciencia de ser hombre hace que éste «se ponga en el lugar» de los demás hombres. Y del mismo modo que la universalidad de las ideas en Platón se hace polo de atracción y objeto de alegría o de

[15] Jenofonte, *Memorables*, IV, 4, 19; Isócrates, *Panatenaico*, 169; en estos dos textos, la universalidad de las leyes no escritas está ligada a su origen divino: no se puede imaginar una convención transmitida entre todos los hombres.

[16] Aristóteles, *Retórica*, I, 1368 b: el término es *pará pasín*, en todos.

[17] Sobre Aristóteles, véase, aquí, pág. 240. Sobre la evolución de estas ideas, véase J. de Romilly, *La Douceur dans la pensée grecque*, 1979, 346 págs.

deseo, la universalidad de las situaciones humanas, a la que siempre remite el pensamiento griego, se convierte en fuente de simpatía y de tolerancia respecto a los demás hombres.

Esto es apreciable desde el siglo V. Y nos conmueve ver, en *Áyax*, de Sófocles, a Ulises cuando se niega a reírse de su enemigo, precisamente porque es consciente de compartir su condición. Se lo dice a Atenea, sin énfasis, pero con convicción:

> No obstante su animadversión, lo compadezco, desdichado, por cuanto que es víctima de un trastorno cruel, en el que no veo en absoluto su condición sino la mía propia. Pues compruebo que nosotros cuantos vivimos no somos otra cosa más que apariencias o sombra vana[18].

Un poco más tarde, Menandro iría más lejos y a él hay que atribuirle la bella frase de Terencio: «Soy hombre, y no considero como ajena la preocupación de ningún hombre.[19]»

¿No estaba ya latente esa referencia a una condición humana común en la manera en que Homero hablaba siempre de «los mortales»?

En cualquier caso, dio lugar, en la época clásica, a la aparición de un nuevo nombre para una nueva virtud. La *philanthropía*, que aún no se había especializado para convertirse en nuestra «filantropía» moderna: era el amor por los hombres. Podríamos decir «la humanidad».

En efecto, llegamos a un valor muy distinto de ese término, ya que posee varios sentidos y todos ellos hallan su punto de partida en Grecia. Es evidente que la palabra «humanidad» indica la condición humana, aquella que todos los autores trataron de definir, en la epopeya, en la tragedia y en la historia. Por otra parte, como esta condición es común a todos, la palabra se convierte en un colectivo que designa a la totalidad de los hombres que comparten esa condición[20]. Por último,

[18] *Áyax*, 121-126.

[19] *Heautontimorúmenos*, I, 25. Véase también el episodio de Heródoto citado, aquí, págs. 151-152.

[20] A veces se pone en duda el sentido de la humanidad de los griegos, porque no conocían más que una pequeña parte de la tierra y pensaban ante todo

dado que el sentido de esa comunidad despierta la solidaridad, la palabra se convierte en sinónimo de bondad por los hombres. «Dar prueba de humanidad» significa recordar esa solidaridad y ponerla en práctica. La palabra es latina, pero la noción proviene directamente de Grecia.

Nos gustaría creer que esos valores, transmitidos por los textos antiguos, no están ausentes del nombre que se daba, no hace mucho, a los estudios clásicos, cuando se los llamaba «las humanidades»[21].

*

Estos valores, de los que acabamos de recoger rápidamente sus flores más o menos abiertas, se han hecho nuestros.

¿Quiere esto decir que los griegos los practicaban más que otros pueblos? ¡De ninguna manera! Violaban las leyes escritas y las no escritas, llegado el caso, como todo el mundo. Tenían esclavos, sometidos a la fuerza. Atenas tuvo un imperio-tiranía. Incluso la democracia se volvió a veces —lo dice Aristóteles— tiranía popular. En la ciudad, la intolerancia incrementó los procesos por impiedad. Mataron a Sócrates. Y hubo períodos de enfrentamiento étnico o de guerras civiles, como entre nosotros. Pero los griegos al menos supieron decir lo que debería haber sido, definir valores y, en ocasiones, morir por ellos.

Del mismo modo, no es en absoluto seguro que fueran los únicos que lo hicieron. Los valores descritos aquí existieron sin duda alguna en otros lugares. Quizá lo sepamos un día... o quizá no. Y es que, aquí también, tuvieron ese mérito único —y que ilustra a las mil maravillas la idea maestra de este libro— de formular esos valores diversos, de definirlos y de extraer, a partir de aspiraciones vagas o de tradiciones de las que no pasaban los demás, una imagen clara, radiante, univer-

---

en los griegos; pero lo abstracto implica un campo de aplicaciones que puede extenderse hasta el infinito. Los griegos, cuando decían «los mortales» o «los vivos» no admitían *a priori* límite alguno.

[21] Véase sobre este punto J. de Romilly, «L'humanité d'Homère et les humanités», *Bull. Ass. G. Budé*, 1987, 150-164. En efecto, la palabra está ligada a la idea de la realización plena del hombre, idea que ya aparece en Menandro.

sal; que de ese modo, viva en los textos, podía comunicarse a los demás o bien reforzarse en ellos, cuando sólo eran confusas y latentes. Sin duda, muchos pueblos habrían admitido que una hermana debe enterrar a su hermano, pero esos pueblos no escribieron *Antígona*. Ahora bien, los sentimientos se desarrollan al contacto de las palabras y de los ejemplos, como una planta que recibe la luz del sol.

El resultado es que esas palabras y esos ejemplos crecieron y proliferaron entre todos los pueblos que estuvieron en contacto, directo o indirecto, con la Grecia antigua. A pesar de las medidas de exclusión de las últimas décadas, la influencia persiste: podemos no reconocer el origen, pero no podemos impedirle ser, ni haber contribuido a hacer de nosotros lo que somos.

Resulta incluso asombroso constatar que, en nuestra época de rechazo de los estudios griegos, esa influencia se manifieste de dos formas muy diferentes y de alcance muy desigual. La primera es visible y, al menos en apariencia, muy objetiva. Se traduce en modas, por el recurso a nombres propios y a vagas alusiones mitológicas. El hilo de Ariadna o el complejo de Edipo son recuerdos griegos; los juegos olímpicos y la maratón, también. La Europa que forjamos a toda marcha lleva nombre griego y se vale gustosa de una heroína raptada por Zeus. Todos los espectadores de televisión están acostumbrados a escuchar fórmulas como ésta: «Ariane 5 va a alcanzar a Hermes.» Y hasta los más ignaros de los jóvenes intelectuales hablan con más satisfacción del *eros* que del amor.

Esta moda me divierte. No descansa en ningún conocimiento serio, pero comporta, no obstante, implicaciones reveladoras. Supone, en algunos casos, que las palabras griegas conservan su fuerza y su claridad: el *eros* no es ni la *philía* ni el *agapé;* el *eros* es por tanto más claro que el amor. Más a menudo, estos usos suponen la proyección de los símbolos, incluso desviados de su sentido o segados de su origen: el complejo de Edipo o la maratón no sobrevivirían si muchas generaciones no hubieran oído hablar de esas imágenes límite del crimen o de la hazaña. Y, por último, constataremos que estos usos están ligados al desarrollo de la vida internacional: los símbolos griegos son de todos y de nadie; y, como en muchos otros terrenos, la Grecia antigua proporciona un lenguaje que, una vez más lo diré, es universal.

Sin embargo, aunque estas supervivencias me diviertan —pequeños icebergs que flotan a la deriva sin que nadie sepa ya por qué están ahí—, existe otra supervivencia, mucho más profunda y desconocida por casi todos. Lo queramos o no, está hecha de ideas que viven en nosotros sin que lo sepamos —como nuestro corazón o nuestra sangre— y que, a través de distintos intermediarios, provienen de la Grecia antigua. En efecto, la herencia griega, basada en la aspiración a lo universal, se ha convertido en el espíritu mismo de nuestra civilización occidental. La condena de la violencia, la tolerancia, el respeto de la justicia y el deseo de libertad son un poco los lemas que se atribuyen a la democracia. Y detrás de los lemas se ocultan fuerzas vivas, a las que, en nuestros días, resulta ya peligroso resistirse [22]. Por el contrario, en la época en la que Europa se crea, puede no resultar indiferente reconocer esta deuda, cuando la tendencia es en demasiadas ocasiones a olvidar.

Cuando vemos que disidentes checos invocan contra la tiranía las lecciones de Tucídides, hay sin duda ahí un escorzo; y la mayoría de ellos, seguramente, no conocen a Tucídides. Sin embargo, su actitud se corresponde a la perfección con la lección de Grecia, y quizá no se la comprendería sin el impulso primero dado en Grecia hace veinticinco siglos.

Sólo hemos hablado aquí de política, pero la sensibilidad en nuestros diversos países, los hábitos de pensamiento y el esfuerzo hacia la claridad, la ciencia, la filosofía —ese esfuerzo que casi nunca ha cesado desde entonces—, remiten de nuevo a las primeras audacias de Grecia en esos diversos ámbitos.

Incluso si se llega a cortar hoy día el contacto con ese momento

[22] Véase René-Jean Dupuy, en *L'Humanité dans l'imaginaire des nations*, cuando muestra, en la pág. 126, que la referencia ideológica se ha convertido en un hándicap para la URSS. «Salvo en China, los derechos humanos se han convertido en la resonancia del mundo» (vemos el vínculo con el impulso griego). La misma obra precisa, en las págs. 180-181, que «el pensamiento occidental» es «el único que rechaza el etnocentrismo, el único que no está concebido desde una reducción en sí mismo, el único que pretende integrar la diversidad de los hombres» (y aquí nos hemos esforzado por demostrar que éste era, en lo esencial, el mensaje griego).

privilegiado de la historia de la humanidad, no se destruirá esa larga maduración, a lo largo de la cual ha dado sus frutos, en nosotros.

Un corte semejante sería absurdo, culpable y peligroso. Al intentar responder a la pregunta «¿Por qué Grecia?», respondemos siempre un poco a la pregunta más habitual y prosaica que plantea: «¿Por qué el griego?»

Después de todo, los atenienses de entonces eran muy conscientes de lo que hacían y del papel que merecían desempeñar. Tucídides le hace decir a Pericles que Atenas es para Grecia una «lección viva», una «educación», una *paideusis*. Lo fue para los griegos y los griegos lo fueron para todos nosotros: que Grecia tuviera un presentimiento tan fuerte de ello me tranquiliza y me maravilla.

Bibliografía citada en español

Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, (2.ª ed.), Editorial Gredos, 1988.

——, *Retórica*, trad. Francisco de P. Samaranch, (2.ª ed.), Editorial Aguilar, 1968.

Demóstenes, *Discursos morales* (2 vols.), trad. José Manuel Coluli Falcó, Editorial Gredos, 1983.

——, *Discursos políticos* (3 vols.), trad. A. López Eire, Editorial Gredos, 1980 y 1985.

Esquilo, *Tragedias completas*, trad. José Alsina, (2.ª ed.), Editorial Cátedra, 1987.

Gorgias, *Fragmentos y testimonios*, trad. José Barrio Gutiérrez, Editorial Aguilar, 1966.

Hesíodo, *Teogonía*, trad. Adelaida Martín Sánchez, Alianza Editorial, 1986.

Homero, *Ilíada*, trad. Luis Segalá y Estalella, Ediciones Orbis, 1988.

Isócrates, *Discursos* (2 vols.), trad. Juan Manuel Guzmán Hermida, Editorial Gredos, 1980.

Jenofonte, *Helénicas*, trad. Domingo Plácido, Alianza Editorial, 1989.

Parménides, *Fragmentos*, trad. José Antonio Míguez, Editorial Aguilar, 1962.

Píndaro, *Obra completa*, trad. Emilio Suárez de la Torre, Editorial Cátedra, 1988.

Platón, *Obras completas*, trad. Francisco García Yagüe, (2.ª ed.), Editorial Aguilar, 1977.

Plutarco, *Vidas paralelas* (4 vols.), trad. Antonio Ranz Romanillos, (2.ª ed.), Colección Austral, Editorial Espasa Calpe, 1987.

Polibio, *Historias* (3 vols.), trad. Manuel Balasch Recort, Editorial Gredos, 1981.

Sófocles, *Tragedias completas*, trad. José Vara Donado, Editorial Cátedra, 1985.

Terencio, *Comedias* (3 vols.), trad. Lisardo Rubio, Ediciones Alma Mater, 1957, 1961 y 1966.

Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, trad. Antonio Guzmán Guerra, Alianza Editorial, 1989.

Índice de textos citados o mencionados

Puesto que este libro se dirige a un público amplio, el índice que sigue se destina a prestar servicio a los helenistas que querrían utilizarlo para el comentario de las obras. Asimismo, las referencias son aquí a menudo más exactas que las ofrecidas en el texto en sí.

Los números en *cursiva* remiten a los textos griegos; los otros, a las páginas de esta obra. Algunas referencias pueden englobar distintas citas detalladas que se suceden en el curso de un mismo análisis. Las incluidas en **negrita** remiten a los textos de los que una parte al menos se cita de manera detallada, y destacada de la exposición propiamente dicha.

ANÓNIMO DE JÁMBLICO
Fr. 6, 103

ANTIFÓN
Tetralogías, 117
1.ª Tetralogía, 9: **113**
2.ª Tetralogía, 97

ARISTÓFANES, 215-216, 243
La asamblea de las mujeres, 130: 93
La paz, 935-936: 108
Las avispas, 115
Las nubes, 126
Las tesmoforiantes, 379: 93
Los acarnienses, 45: 93

ARISTÓTELES, 239-242
Poética, 1449a: 175
1451b 21: 161
Política, 239
1280a 13 y ss.: 132
1292a: 103
1293b: 132
Retórica, 1368b: 251

DEMÓSTENES
Midea, 100
223-225: **102-103**
Sobre la corona, 170: 93-94

EMPÉDOCLES, 82

ESQUILO
Agamenón, 192-193
40-257: 190-191
55-191: **195-196**
160-162: 105
167-175: **170**
228-237: **183**
367-487: **196-197**
400-401: 193
439-444: **204, 248**
461-462: 202
463: 203
472: 202
739-781: 197
749: 203
764-767: 203
783: **202**
928: **172**
1019: 197, 203
1090-1097: **171**
1468-1470: 197
Las coéforas, 66-67, 72: 203
935: 204
Las euménides, 91
566-753: 205
885-886: 205
974: 96
Las suplicantes, 178, 192
234-625: **180**
524-599: 165
1019-1055: **165**
Los persas, 160
80: 64
242: 88, 98
Los siete contra Tebas, 192, 201
110-180: 165
840 y ss.: 203
Orestíada, 173
Prometeo, 165, 174, 178
1-87: 249
50: 178
322-327: 178-179
397-435: **179**

ESQUINES
Contra Timarco, 4: 131

ESQUINES DE ESFETO: **230**

EURÍPIDES
Andrómaca, **200, 248**
100: 172
274 y ss.: **201**
319-320: **208**
465 y ss.: **200**
693-705: **208-209**
Fragmentos:
Antíope, 213
795: 107
Hécuba, 194, **200, 248**
444 y ss.: **194-195, 201**
592-603: **206**
650-656: **195**
658-660, 721: **165**
914-938: **201**
1132 y ss.: 115, 206
Helena, 122
1002: 106
Heracles, 176, 182, 200
Hipólito, 176
616-650: 210
936-1091: 115
1008-1011: 121
1014: 165
1102 y ss.: 200
Ifigenia en Áulide: 183-186, 193-194
337-343: **184**
346-348, 366-369: 185
583-585: 193
1374-1390: **183**

Ifigenia en Taúride, 183
Las bacantes, 165, 187
977, 991-996: 204
Las fenicias, 469-582: **122-124**, 212, 213
1018: 123
Las suplicantes, 91, 176
197-237: **209**
403-462: 130
434-437: 100
437-441: 93, 99
480-493: 248
Las troyanas, 200, 248
884-887: 106
914-1035: 115, 121, 207-208
1031: 208
Medea, 175
230-231: 210
537-538: 100, 247
Orestes, 91

FRÍNICO, 159

GORGIAS
Helena, 112
Palamedes, 113

HERÓDOTO, 135-143
I, 1 y ss.: **145**
5: **136**
29-33: 136
32: 172
86: 136-137
87: 137, 248
181: 105
II, 28, 41, 42: 105
59, 73, 83: 105
91: 23
111: 105
131: 105
137, 144, 156: 105
III, 38: 106, **138**
80-82: 129-130, 142
158: 105
IV, 59: 105
V, 78: 99, **140**
92: 137, 140
VI, 109: 142
VII, 5-19: 141
104: 87, 100
143-144: 142
VIII, 60: 142
143-144: **141-142**

HESÍODO, 23
Los trabajos y los días, 202-214: **78**, 248
Teogonía, 180: 169
211-232: 80
481-491: 170

HIPÓCRATES, 156-158

HOMERO, 25-61, 75-78
Ilíada, I, 188-214: 58
359-360: 63
II, 339-341: 56
370-372: 55
III, 11: 54
162-164: 37
IV, 275-280: 54
338-348: 33
370-401: 33
390: 48
455: 54
504 y ss.: 53
V, 471: 33
808: 48
890-891: 248
VI, 215 y ss.: 37
302 y ss.: 41
405-484: 35
VIII, 558-559: 54
IX, 434-605: 57
XI, 53-54: 43
67 y ss.: 53
86-89: 53
404-412: 33
558 y ss.: 53
XIII, 389-393: 53
493: 54
XIV, 317-327: 41
XV, 362 y ss., 469 y ss.: 53
XVI, 7-10: 53
441-461: 31, 43
482-486: 53
765-776: **34-35**, 65
793-846: 32, 48
XVII, 91-108: 33
240: 45
293: 48
389-394: 53
443 y ss.: 35
629-633: 49-50
XVIII, 22-68: 31, 76
26: 35
98-121: 50
204-221: 47
434: 41
468 y ss.: 39
535: 248
XIX, 300-301: 37
404-424: 44

420-425: 133
424: 77
XX-XXI: 44
XX, 234 y ss.: 67
XXI, 462-466: 35, 45
XXII, 19: 48
25-130: 32
140: 48
154-156: 53
297-305: 49
403: 34
XXIII, XXIV: 38
XXIII, 99-100: 29
XXIV, 507-518: **38-39**
534-542: 31
Odisea, I, II: 55
I, 80-86: 56
III, 309-310: 54
IV, 456-458: 41
558-569: 31
V, 215-221: 31
397 y ss.: 52
VI, 162-167: 27
XI, 478 y ss.: 33
602-604: 50
XIII, 221 y ss.: 47-48
XIX, 36-40: 45
XX, 17-53: 59
XXIII, 234-240: 52
241-246: 45
XXIV, 40: 35

ISÓCRATES
La paz, 104: 251
935-936: 108
Panatenaico, 132: 131
169: 251
Sobre el cambio de fortunas, 254: **94**

JENÓFANES, 82

JENOFONTE
Ciropedia, 108
Memorables, 230
IV, 4, 19: 251

LISIAS
Para el inválido, 7: 108

[LISIAS]
Contra Andócides, 34: **108**

MENANDRO, 243, 252, 253

PARMÉNIDES
Fr. 1, 1-26: **82**
Fr. 8, 29-31: **82**

PÍNDARO, 61-87
Nemea VI, 1 y ss.: 68-69
X, 22: 64
54: 62
57 y ss.: 65
72, 80-84: 70
75-92: 61-65
Olímpica X, 99-105: **66-68**
Pítica II, 50-53: **69**
51: 70
VII, 96: 70
VIII, 92: 70
92-100: **69**

PLATÓN
Apología, 31e: 217
Carta VII, 341d: 232
Critón, 50d-e, 51d-e: **101-102**
El banquete, 175b: 226
215a, 221d: 226
221d-222a: **222-223**
Eutrifón, 6d, 11a: 234
Fedón, 227
60a: 227
82d-83a: **238**
97c-99a: **220**
Fedro, 231
230d: 226
249b: 232
253c-254e: 238
265d: 232
276e-277a: 232
Gorgias: 123, 213, 218, 231
472b: 218
481b y ss.: 249
483c-484a: 103
486b: 95-96
491a: 222
494d: 226
Leyes, 231, 237
692a: 132
Menexenos, 235b-c: 218
Menón, 72a-d: **223-224**, 233
Parménides, 236
Política, 231, 237
Protágoras, 312d: 97-98
319a: 98
334c-d: 218
República, I, 338d: 131
368d: 167
VII, 509d-516b: 235
VIII, 555b-562a: 217
Teeteto, 176b: 238

PLUTARCO, 243

POLIBIO
VI, 3, 5-7: **132**
Pericles, 36, 5: 97

SAFO
Fr. 27 Reinach, 5-20: **79-80**

SÓFOCLES
Antígona, 173, 181
333 y ss., 364 y ss.: **198**
450-460: **211,** 251
582-615: 198-199
639-765: 198-199
781-800: **199**
944-987: 199
Áyax, 173
121-126: **252**
134-200: 192
172-185: 165
644: 165
Edipo rey, 173, 175
158-215: 165
474, 481: 204
863-871: 251
1186-1207: **166,** 172
1528-1530: 172
Electra, 476-477, 488-491: 204
Filoctetes, 102, 1278 y ss.: 250
Las traquinias, 176

SOLÓN, 90
Eunomíe, 26-37: **81**

TUCÍDIDES
I, 22, 1-2: **144-145**
22, 4: **146**
23, 5-6: 147
31-43: 116
II, 37 y ss.: 131
37, 1: 99-100
37, 2-3: 107
37, 3: 101
39: 108
40, 1: 245
40, 2: **94**
43, 5: **113**
63, 1-2: **150**
87-90: 117
87-92: **153**
III, 2-50: 150
37-48: 118-120
52, 3: 115
53-67: 116
V, 26, 5: 145
85-113: **151,** 249
VI, 14: 156
15: 103
18, 3: **150**
61, 1: 103
85, 1: 151
VII, 71: 154
VIII, 97, 2: 132

¿Por qué los textos de la Grecia antigua, de Homero a Platón, siguen influyendo en toda la cultura europea? ¿Qué cualidad única encierra esa herencia diversa que justifica una presencia tan viva a lo largo de los siglos? A estas cuestiones responde aquí la gran helenista Jacqueline de Romilly. De un modo constante y obstinado, a través de la tragedia o la ciencia política, la mitología o la historia, el espíritu griego aspira a lo universal, a lo que concierne a todos los hombres en todas las épocas y en todos los lugares. Cada uno de los estudios de este libro aborda y examina de cerca un ejemplo concreto, de forma que cada uno de ellos es también una apasionante lección que nos invita a descubrir y a redescubrir esa herencia con una mirada nueva. El libro lo demuestra en una serie de capítulos: en primer lugar, Homero y Píndaro, después Atenas, con su democracia y el desarrollo de la reflexión política, la invención de la historia, de la tragedia, de la filosofía. En cada uno de ellos se examina de cerca la misma tendencia que permite comprender la originalidad de las obras. En este libro, Jacqueline de Romilly no defiende, como en otros, al griego, sino en realidad a Grecia y al carácter único de su aportación a nuestra civilización, a la que todavía marca de manera intensa.

ISBN 84-8306-049-3

TEMAS DE DEBATE

Acceso Abierto